

Le Sommeil dans les Beaux-Arts



par
Lilia Curzi-Dascalova et Lucien Curzi

Paris, 2012

Sommaire.

<u>Chapitres</u>	Page	N° des figures
1. <u>Préambule</u> : sur la place occupée par le sommeil dans l'histoire des arts, mais aussi sur la nature physiologique du sommeil.	3	
2. <u>Aux origines</u> : depuis quand le sommeil a-t-il pu inspirer la création artistique?	5	1 - 15
3. <u>Mère-vigie et enfant veillé</u> : qu'il soit d'extraction princière ou paysanne, l'enfant fait l'objet des soins de la mère, protectrice de son sommeil.	14	16 - 45
4. <u>Sommeil sacré, sommeil profane</u> : sont mis en évidence les deux versants du déroulement du sommeil dans les arts : interprétations sacrées et interprétations profanes.	32	46 - 67
5. <u>Ce qui guette</u> : les textes saints comme les fables profanes sont une mine de péripéties. Celles-ci content maints mauvais desseins qui peuvent surprendre le dormeur. La représentation des troubles du sommeil y sera aussi évoquée.	46	68 - 86
6. <u>Rêves, progénitures du sommeil</u> : le rêve est consubstancial aux humains. L'art s'en fait l'écho autonome, abondant, constant et varié.	59	87 - 110
7. <u>Idéalité et réalisme</u> : depuis des siècles, la Femme en sommeil fait l'objet de modèles du beau.	74	111 - 133
8. <u>Sieste et petit somme</u> : les artistes ne se sont pas privés d'en faire, à leur façon, la louange de leur fonction réparatrice.	87	134 - 153
9. <u>A demain, le réveil</u> : tous les réveils sont loin d'ouvrir à la jouissance...	98	154 - 161
10. En guise <u>d'épilogue</u> : à la croisée des XXème et XXIème siècles, des artistes persistent à évaluer ce que les mystères du sommeil peuvent valoir en peinture.	103	162 - 165

Le Sommeil dans les Beaux-Arts

« et notre petite vie est cernée de sommeil. »
Shakespeare, La Tempête, acte 4

1. Préambule

De longue date, l'art profane et l'art sacré se sont emparés de fables et de sujets réalistes, ainsi que d'épisodes de la mythologie ou de la Genèse sur le sommeil. C'était pour en faire tantôt un sujet central, tantôt un prétexte périphérique. Il s'agissait presque toujours de signifier, par la force amortie de l'allégorie, l'édification spirituelle ou la halte salutaire et obligée du repos, la prémonition par le rêve, des passé, présent et futur.

Le sommeil le plus apprécié est rédempteur, le plus magique semé de prodiges ; le plus craint est enrobé de songes redoutables. Il arrive qu'il soit mêlé de rose et de noir comme sont les ciels de Normandie qui, en un seul jour, sont traversés par les quatre saisons. Le sommeil, qui n'est d'aucun lieu, est d'approbation ; il est récompense de l'éveil. Et, dans l'art, qu'il solidifie, il est un mutisme supplémentaire greffé au silence, qui est son apanage.

Le sommeil est un monde plus complexe qu'on ne croit en général. Depuis qu'existe un arsenal de machines susceptibles, à l'aide d'électrodes, d'en enregistrer et d'en analyser les strates (les stades), les connexions électriques neuronales du cerveau ont fait et font l'objet d'études sans nombre, surtout depuis les années 1960.

Qui dort dîne, et qui court dormira mieux, entendait-on seriner dans notre enfance. Par ce sous-entendu, que voulait-on signifier ? avant tout la fonction réparatrice du sommeil auquel l'action, par dépense musculaire et cérébrale interposée, est favorable.

En effet, le cycle quotidien de veille et de sommeil rythme notre vie : on dit qu'il est circadien (en latin, circa diem, un cycle d'environ vingt-quatre heures). Plus précisément, l'existence adulte se partage en trois états qui se succèdent : celui de l'éveil; celui du sommeil lent, lui-même divisé en stades selon l'aspect électroencéphalographique ; le troisième de sommeil paradoxal, appelé aussi sommeil à mouvements oculaires rapides. Il est préférable de retenir ce processus à partir duquel quelques explications vont pouvoir être utiles pour éclairer ce phénomène naturel qui nous est propre tout au long de l'existence.

Une vie de rang, nous obéissons peu ou prou à cette injonction, le plus souvent sans nous faire prier. Car, commandé par une horloge biologique interne, le sommeil sert d'abord, on l'a vu, à renouveler notre énergie, les neurones de notre cerveau et nos muscles étant soumis à une certaine usure dans la journée.

Cela revient à passer d'un état de veille plus ou moins aigu, à un état autre, où l'activité neurochimique modifiée des circuits de nos neurones cérébraux exprime des phases de sommeil calme, lent (les « accus » sont rechargés) et de sommeil paradoxal et onirique, car peuplée de rêves, hallucinations, etc.

La part du sommeil dans notre vie représente environ un bon tiers de cette dernière. Autrement dit, le commun des mortels, pour peu qu'il ait passé le cap des soixante printemps a consacré, plus ou moins vingt ans au moins, de son séjour sur terre...en dormant dans son lit! C'est dire combien la fatigue, consécutive à une consommation d'énergie, induit récupération et repos.

Jamais, le sommeil n'a laissé indifférent. Il a occupé, et occupe quelque peu encore, l'imaginaire des artistes pour le plus singulier de la création artistique. La veille de toute journée conduit invariablement au sommeil. Chaque soir, des milliards d'êtres humains se

couchent dans un lit, sur une natte, dans un hamac ou à même le sol en terre battue pour dormir. Par besoin et réflexe naturels. Et ce rituel se répète depuis des millions d'années. C'est que les êtres humains se plient à un cycle biologique immuable où le sommeil a sa vie propre : sommeil triomphal de la jeunesse ; sommeil semé de lacunes à l'âge adulte ; sommeil évasif et bref dans la vieillesse.

Le rituel du dormir est partout le même. Néanmoins, tous les sommeils, loin s'en faut, ne se ressemblent pas. L'art, qui en exprime l'intelligibilité magnétique, en déroule les paysages escarpés, plats ou montueux, survit aux regards qui le toisent, l'évaluent, s'en repaissent, en ressentent l'idéalité et les périls, les amertumes et les consolations. Paradoxe, les thématiques du sommeil rendent lucide : fiat lux ! (que la lumière soit !) en sorte d'appel, et d'approbation, à la lumière, sur les chemins inextricables que le sommeil emprunte. Et qui nous croiserons à travers les chapitres échelonnés dans cet ouvrage.

2. Aux origines

Depuis quand le sommeil a-t-il pu inspirer la création pour en susciter, en peinture, mais aussi en sculpture, dessin, vitrail, estampe, photographie etc., d'obsédantes images (ou des volumes), illusionnistes, de préférence théâtralisés, du corps humain ? en marquer certains aspects ambigus, assimilés à un état surnaturel ou léthargique, sinon au trépas qui prendrait les traits trompeurs d'un définitif apaisement ?

Dans les manifestations cultuelles *archaïques* le sommeil est, à ce qu'il semble, rarement représenté. Au contraire, même. Ni les sculptures sumériennes (2700 - 2500 avant notre ère), ni l'art des Cyclades, ni Babylone, l'Assyrie et la Perse, ne semblent l'avoir inclus sous forme d'objets idéalisés dans les arts comme halte marquée au quotidien ou intercesseur obligé entre les hommes et les dieux.

L'Egypte semble s'être vivement intéressée au sommeil, aux rêveurs (voués à Bès, dieu protecteur) et au contenu des rêves. Prêtres, scribes et gens de la noblesse égyptiens croyaient que dormir exposait aux menées d'agents aussi invisibles que néfastes, qui pouvaient subrepticement s'introduire dans le corps du dormeur par les voies naturelles et provoquer des maladies.



Figure 1.
Chevet de
Quenherkhepshef,
XIXe dynastie,
1245-1190
avant notre ère
Calcaire, trace de
polychromie (bleu noir),
18.8 x 23 x 9.7 cm.
British Museum,
Londres, G.B.

Pour pallier à ce danger, chevet ou appuie-tête utilisés comme oreillers pendant la nuit, comportaient des images protectrices (déités fabuleuses), gravées et peintes : sur une face, le dieu Bès, en nain grimacier revêtu d'une peau de lion. Le chevet en calcaire (fig. 1), à l'origine polychromé, de Quenherkhepshef (XIXe dynastie, 1245-1190 avant notre ère), représente Bès tenant une lance et agitant un serpent au-dessus de sa tête ; sur l'autre, le relief est réservé à un griffon et à une lionne aux pattes armées de couteaux. Une inscription centrale est explicite qui mentionne, outre le nom du fétichiste propriétaire, la fonction du chevet : « faire passer une douce nuit ».

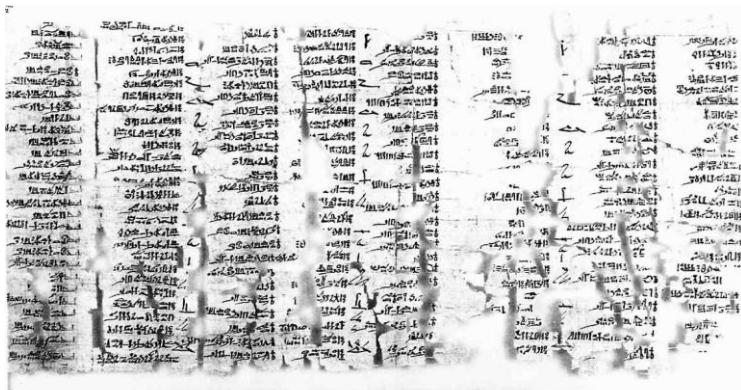


Figure 2.

Papyrus: « *La clef des songes* »,
XIXe dynastie, 1245-1190 avant
notre ère.

Papyrus, encre noire et rouge;
écriture cursive hiératique.
British Museum, Londres - G.B.

Au demeurant, ce dernier possérait un traité sur papyrus (fig. 2), sorte de table d'orientation sur les « bons » ou « mauvais » rêves. Ce document-conseils, « la Clé des songes » est consigné en écriture cursive hiératique, ordonnée en colonnes. Il « fonctionne » et joue sur des inversions de sens : si le rêveur voit, en dormant, un objet, une chose, un fait insolites ou désagréables (excréments, urine, sang menstruel, inceste), il fait la liaison avec un mot du vocabulaire courant ou une situation : qui pourra donner lieu à une interprétation positive ou négative du rêve. Rêver de pain blanc fera apparaître des visages illuminés de joie. Ainsi, les anciens égyptiens s'appliquaient à de constantes déductions d'ordre mythologique, desquelles ils tiraient vraisemblablement leur équilibre psychique sans que, habituellement, aucun sujet endormi de son naturel ne soit représenté.



Une singulière petite idole chypriote (fig.3) du bronze moyen (2000 - 1600 avant notre ère) est peut-être, en l'état actuel des connaissances, une des premières manifestations de l'éveil et du sommeil, alliés. Elle est constituée d'un bloc qui représente un personnage en qui on peut voir une mère tenant dans ses bras un bébé endormi au berceau. Elle ne regarde pas le nouveau-né. La figure est une colonne modelée en terre cuite et à engobe rouge, percée d'orifices et affublée d'un haut col rigide et gravé. Plus que du sommeil en lui-même, elle témoigne du rôle protecteur de cette idole, supposée douée pour empêcher la survenue de la mort. On peut supposer que la mortalité infantile devait atteindre, en ces époques archaïques, des pourcentages très élevés. Aussi, nul doute que le sommeil de l'enfant faisait l'objet d'une constante sollicitude. Jugé bienfaisant et inéluctable, de surcroît favorable à l'âme voyageuse, il recelait, néanmoins, un danger que les sociétés primitives s'efforçaient d'exorciser par le respect de toutes sortes d'observances.

Figure 3. - Anonyme (Chypre, 2000-1600 avant notre ère). *Femme tenant un enfant au berceau. Terre cuite, 15.5 cm. Musée du Louvre, Paris-France*

Au temps des fondeurs du Louristan (Iran), les cavaliers scythes des steppes de la Russie méridionale actuelle maîtrisaient les techniques du travail des métaux. Une plaque-agrafe (fig.4) de vêtement en or ayant appartenu, sans doute, à un prince nomade du IV- III^e siècle avant notre ère, illustre la virtuosité décorative des orfèvres- artisans scythes peut-être influencés, en l'occurrence, par les fondeurs perses. Elle réunit trois cavaliers des steppes, l'un endormi (fait-il des rêves de folles chevauchées et de butin ?) aux pieds des deux autres, dont l'un relié par une bride à deux têtes de chevaux. Un carquois est suspendu à une sorte de végétal, forme stylisée d'un arbre aux branches prolongées par des feuilles. A l'observation concrète, ce remarquable et royal ornement ajouré ajoute un souci d'abstraction



*Figure 4. - Scythe. Le repos du guerrier, IV^e-III^e siècle av. notre ère.
Plaque-agrafe de vêtement, or. Collection sibérienne, Musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg-Russie*

La Grèce antique, à son tour, par l'intermédiaire d'Artémidore d'Ephèse (II^e s. de notre ère, son ouvrage en cinq volumes, Onirocriticon, serait le tout premier portant sur l'interprétation des rêves) savait les vertus du sommeil. Non pas que le nombre d'œuvres qu'elle lui a consacré ait été abondant, mais certaines pièces connues sont dignes du plus haut intérêt. Dans l'ornementation d'un cratère en calice attique (Ve s. avant notre ère) dû au célèbre potier athénien Euphronios (fig.5), on reconnaît Hypnos et Thanatos – le Sommeil et la Mort - frères jumeaux barbus tous deux fils de Nyx (la Nuit), aux masques relevés, qui emportent le corps du fils de Zeus, Sarpédon, en Lycie, son pays natal.

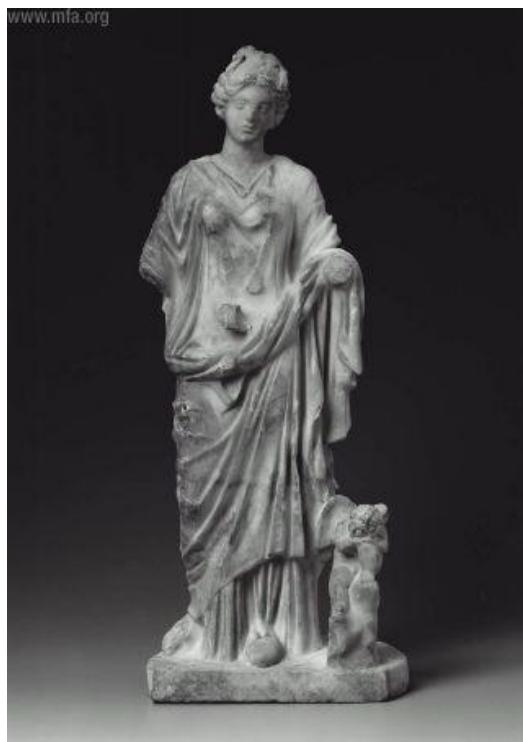


*Figure 5.
Euphronios
(Grèce, vers 515 avant
notre ère)
Hypnos et Tanathos
(le Sommeil et la Mort,
frères jumeaux),
emportent Sarpédon, fils
de Zeus en Lycie, son
pays natal.
Cratère en calice,
terre cuite, 45 x .69 cm.
Metropolitan Museum
of Art,
New York - Etats Unis*

Sur un prenant bas-relief appartenant au musée archéologique du Pirée, un Esculape (l'Asclépios des Grecs), médecin à musculature d'athlète râblé s'efforce de guérir (fig.6), par imposition manuelle, une patiente endormie (cela se fera encore dans les temps modernes).



*Figure 6. - Grèce, Vème siècle avant notre ère. Esculape guérissant des malades endormis.
Bas-relief, Musée archéologique du Pirée, Athènes - Grèce*



Il y a, aussi, le culte de la déesse de la santé, Hygeia, qui veille sur un Hypnos dieu-enfant (fig.7), statuette en marbre d'un art *romain provincial*, originaire de Dokimeion (actuelle Afyon), en Asie Mineure. La gracile déesse est vêtue d'une tunique soyeuse avec, par-dessus, en guise d'ample mante, l'himation plissé replié sur la main gauche. Elle regarde à ses pieds le petit dieu assoupi, d'où la sentence morale: un paisible sommeil vous est réservé, pour peu que vous observiez une bonne hygiène de vie.

Figure 7. - Art romain provincial (vers 140-190.). *Hygieia, déesse de la Santé et Hypnos, dieux du sommeil.*
Statuette, 64.5 cm.
Marbre de Dokimeion en Asie Mineure.
Museum of Modern Art,
Boston - Etats-Unis

De même, il y a le *Cambodge*, féconde matrice de la péninsule indochinoise, qui a eu recours assez tôt à une extraordinaire veine poétique. C'est du nombril de Vishnu, dormant sur l'Océan primordial qu'a poussé un lotus, duquel naît Brahmâ. Le linteau en grès Khmer de la fin XII^e siècle (fig.8) grouillant de dieux d'un sanctuaire de Preah Pithu évoque la venue du jour cosmique primordial. Monté du nombril de Vishnu, un lotus : la tige figure le pilier qui soutient le ciel ; et de la fleur naît le dieu Brahmâ créateur du monde.

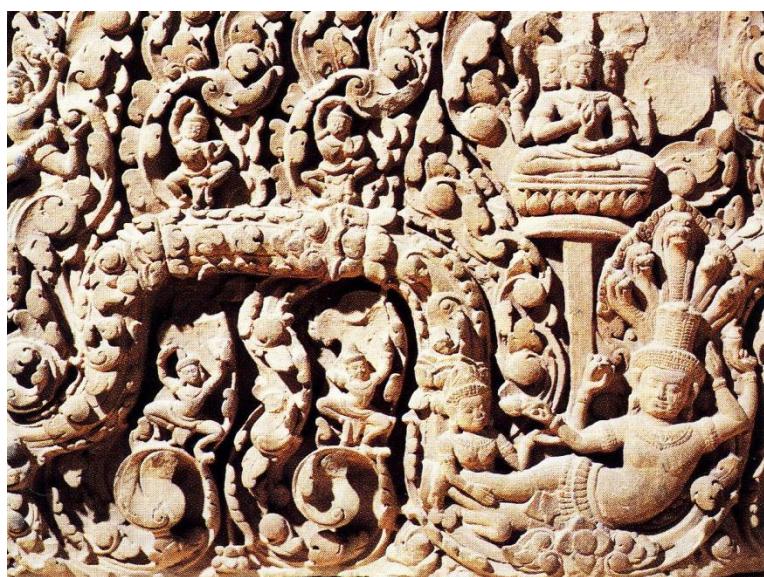


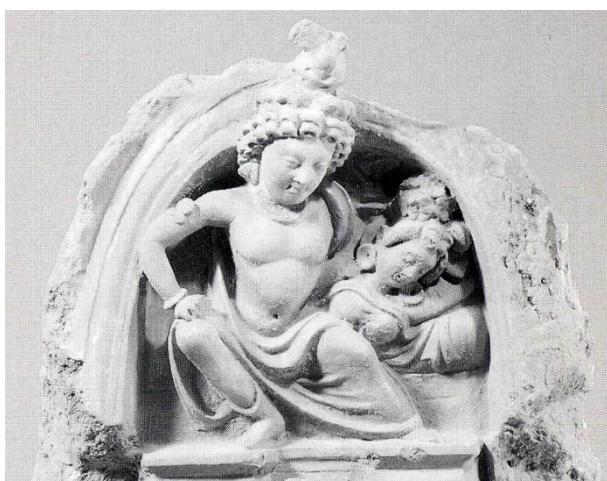
Figure 8.
Art khmer,
Cambodge, fin du 12ème s.
Du nombril de Vishnu dormant sur l'Océan primordial, pousse un lotus, duquel naît Brahma.
Linteau d'un sanctuaire du Preah Pithu, grès, 68 x 215 cm.
Musée Guimet, Paris - France

Le sommeil est une tutelle à laquelle *Bouddha* ou Gotama (l'Eveillé) n'est pas plié puisqu'il n'est pas représenté en dormeur patenté. Lui est dans la veille perpétuelle. Il est même dispensé du goût de dormir comme il peut être constaté dans un relief en schiste, version qui montre (fig.9), au milieu de femmes endormies, rêveuses impénitentes,

Siddhartha, bientôt métamorphosé en Bouddha. Lassé de leurs insatiables convoitises, il se résout à consacrer son existence à la vie religieuse. « Comme celui qui, après avoir trop mangé et trop bu, écrit Hermann Hess dans un de ses plus beaux romans d'initiation, Siddhartha aurait aussi voulu, pendant cette nuit d'insomnie, se débarrasser une bonne fois de ces plaisirs, de ces habitudes, de toute cette vie absurde et de lui-même, dût-il, pour en arriver là, boire d'un coup toutes les hontes et souffrir toutes les douleurs ! » (Le Livre de Poche – Grasset, Paris, 2002).



Figure 9. - Art du Gandhara, 2e-3ème s. Le sommeil des femmes (et la décision de Siddharta de se consacrer à la vie religieuse). Schiste. Provenance de Takht-i Bahi, Pakistan. British Museum, Londres - G.B.



Huit siècles avant les Khmers, de l'Inde et de la Grèce était éclos un métissage : *l'art du Gandhara* (floraison gréco-bouddhique). Cet art portait aux nues, dans des reliefs en stuc et terre séchée, un épisode de la vie de Bouddha à travers l'acte stoïque et rédempteur (vu plus haut) du prince Siddhartha qui, en cette autre version (fig.10), délaisse la belle Yasodhara, endormie dans un nid de seins aussi fermes que des bols, et quitte avec sérénité la vie mondaine. Ainsi, le sommeil protège les êtres chers du déchirement d'avec la séparation divine.

Figure 10. - Gandhāra, III-IVème s. La renonciation au monde, élément d'un relief. Stuc et terre séchée. Collection Hirayama, Kamakura - Japon

Le Nirvana, cette extinction du karma, c'est-à-dire la somme de ce qu'un individu a fait est, dans le Bouddhisme (par l'épuisement du cycle des naissances et de la mort), une accession à la sérénité, en quoi finit par se fondre ce héros, montré encore aujourd'hui en exemple, dans toute l'Inde. Cette Inde ancienne et profuse, qui n'a cessé de bâtir des temples à ses dieux a, à l'origine, partie liée au sommeil au sein duquel prospère, dans les premières aubes conscientes de la race des humains, Vishnu le Suprême. Sa religion a essaimé partout en Asie.



En Chine ou au Japon (période Heian – XIIe. siècle), Nirvana, le sommeil, ou jardin des délices aux fleurs et parfums capiteux, est une panacée dont seul un esprit original peut arguer (fig.11).

Figure 11.
Chine, Période Heian, 12ème siècle. Nirvana, 155.1 x 202.8cm.
National Museum,
Tokyo - Japon

Lorsqu'il apparaît dans l'Empire du Milieu, il n'a rien de réaliste. Il s'agit plutôt d'une métaphore comme dans cette porcelaine blanche incisée (fig.12) de la brillante dynastie des Song (960-1126) qui imagine, pour les femmes, un oreiller en forme de petit enfant endormi et de feuille de lotus incurvée, thème sculpté qui connut une formidable vogue en Chine aux Xe -XIIe siècles. Plusieurs raisons à cela : à l'apogée de l'art céramique, ce type de précieux oreiller préservait les coiffures féminines à la mode et se serait avéré d'un indéniable confort. De surcroît, il aurait favorisé la fécondation des femmes.



Figure 12. Chine, dynastie Song du Nord (960-1126). Repose-tête en forme de garçon endormi et feuille de lotus. Porcelaine avec incisions.
Asian Art Museum, San Francisco - Etats-Unis

Mais, au pays du Soleil Levant (Japon), l'enfant semble de préférence figurer le sommeil lorsqu'il est rattaché à la littérature des classiques. On le voit, en effet, dans une rarissime enluminure (fig.13, période Kamakura, XIIIe siècle) du journal intime de Dame Murasaki Shikibu, grand écrivain classique du Japon ancien, auteur du roman intitulé Dit de Ganji : vue en plongée d'un bébé de haut lignage emmailloté dans des étoffes de soie ; il est veillé par son aristocratique mère vêtue de robes de brocart, en ses appartements de la Cour impériale.

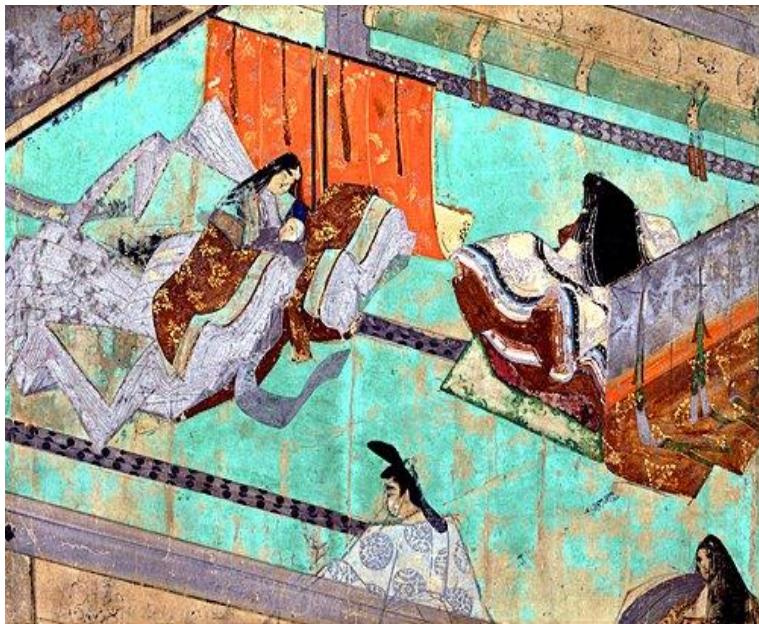


Figure 13.
Japon, période Kamakura,
13ème siècle.
Vue plongeante avec enfant
endormi.
Enluminure.
Segment détaché de
Murasaki Shikibu Nikki
Emaki (journal intime
illustré de Dame
Murasaki),
20.9 x 79.2cm.
National Museum,
Tokyo - Japon

En Europe il faut, semble-t-il, attendre la montée en puissance d'une religion monothéiste, en l'occurrence la chrétienne, pour voir croître, puis se multiplier dans nos cultures, la représentation de figures annexées au sommeil (les chapitres suivants seront largement nourris par le sommeil dans l'art européen). En effet, une sorte de contamination graduelle s'empare de la France des Carolingiens, peu à peu entrée dans les inspirations de l'ineffable.

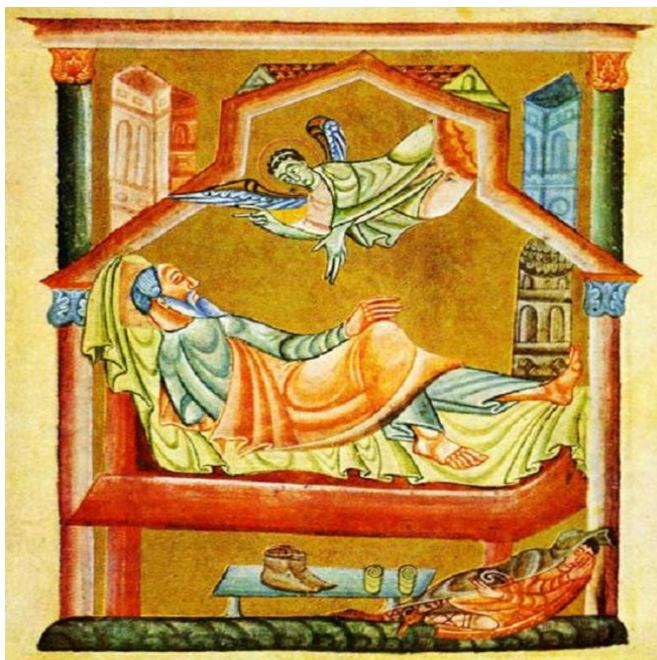
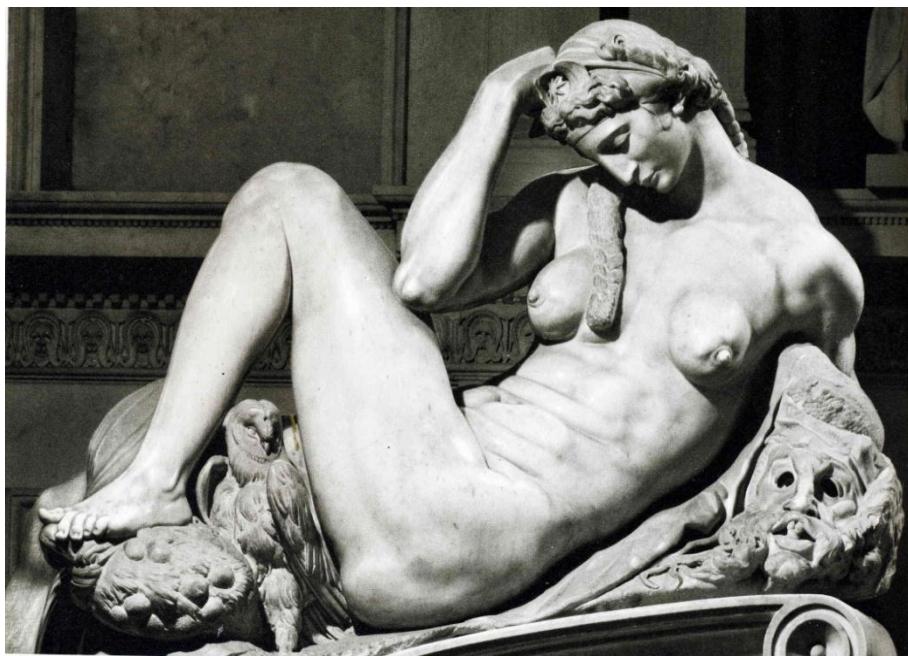


Figure 14
Anonyme (Allemagne, avant 1014).
Le Songe de Joseph.
Enluminure des Péricopes de Henri II.
Staatliche Bibliothek,
Bamberg - Allemagne

Mais alors, le sommeil est un état aussi bienfaisant que redouté. Il s'inscrit dans les mystères peuplés de la nuit. La vie, si précaire encore et si privée de ses défenses naturelles, peut être annihilée sans qu'on sache trop pourquoi, sans doute du fait de la volonté divine. Pendant cet interminable et incertain Moyen-âge, au demeurant favorable à la floraison et à un extraordinaire épanouissement des arts, on dort plutôt assis dans son lit (fig.14), adossé à une montagne de coussins. C'est qu'on essaie de se garder d'être surpris par un malaise, voire même davantage. Car la mort, croit-on, peut mieux agir sur la créature vivante lorsqu'elle se trouve en position létale. Endormie, celle-ci a ses défenses neutralisées. Le souffle, en effet, lui est plus malaisé à l'horizontale du sol qui est celle commune des macchabées.

A quelque temps de là, le sculpteur, peintre, poète et ingénieur Michel-Ange (Buonarroti - 1475-1564) qui ne travaillait surtout qu'à façon, comme la plupart de ses homologues, extraie La Nuit (Tombeau de Julien de Médicis) d'un bloc de marbre (fig. 15). Il s'agit d'une sorte de Pallas en ronde-bosse, idéale de contour. Les proportions sont magnifiques, à croire que le sculpteur n'a pas éprouvé d'impatience ni de découragement à y travailler (à ce que laisse entendre Eugène Delacroix dans son Journal, 1798-1863, à la date du 9 mai 1853 – Plon, 1981), mais beaucoup d'allégresse. Enlevures et modelés sont souverains ; le « finito » lisse est éclatant. L'humanisme d'un homme épris d'idées néo-platoniciennes y est épanoui. Dans la poursuite des ombres, la lumière s'accomplit. La Nuit, qui fait pendant au Jour, du même tombeau, marque la cinquantaine d'un des plus prodigieux génies de la Renaissance italienne. Elle se distingue de la nuit improbable aux yeux bandés, que les cycles de la Création, dans les cathédrales, montraient jusque alors. Sa Nuit a une stature incomparable de mouvement arrêté. Elle fonde le sommeil en majestueuse allégorie, taillée qu'elle est dans une pose donnée pour naturelle. Elle est singulièrement souple et nerveuse. L'on voit palpiter, et onduler en surface, de sourdes forces internes, quand la figure de la femme, charpentée comme une Vénus des stades olympiques, est gracieusement lovée dans la vérité d'un mécanisme, où trapèze et triangles de pleins et de vides, commandent une façon de perpetuum mobile de la plus puissante espèce. Devant une si mirifique présence, on se prend à parler bas, de peur que la magie, dérangée, ne se dissipe.



*Figure 15.- Michel-Ange (Italie, 1475-1564). La nuit, 1526-33.
Détail du tombeau de Julien de Médicis. Marbre.
Eglise San Lorenzo, Nouvelle sacristie, Florence - Italie*

Dans les arts qui font office de réservoirs émotifs où histoires, presse et gai-savoir sont intimement liés, il y a toujours à lire, à interpréter, à rappeler au souvenir des jours vécus ou des heures imaginées. C'est que l'illustration du sommeil est polymorphe, pareille à une sorte d'ombre portée de la veille. Au polygone de forces de l'être agissant, il fait contraste. Car il est comme un môle où, chaque nuit, chacun de nous s'arrime pour plusieurs couples d'heures. Il suffit de tirer les rideaux de quelque fenêtre pour qu'apparaissent des scènes qui suggèrent que le sommeil est un laps de temps où se trame le divers.

3. Mère-vigie et enfant endormi

L'image de la mère, penchée sur l'enfant dormant, prend sa source bien avant l'avènement du christianisme. Le musée Campano, à Capoue (Italie) s'enorgueillit de pouvoir exhiber, dans ses collections, une Santa Maria Capua Vetere (fig. 16), remarquable sculpture d'origine étrusque porteuse, déjà, de judicieux et virtuoses raccourcis. C'est une statue votive en tuf (Ve- IVe s. avant notre ère), d'une femme assise sur un banc de pierre en forme de fauteuil, tenant un bébé emmailloté serré dans ses bras.

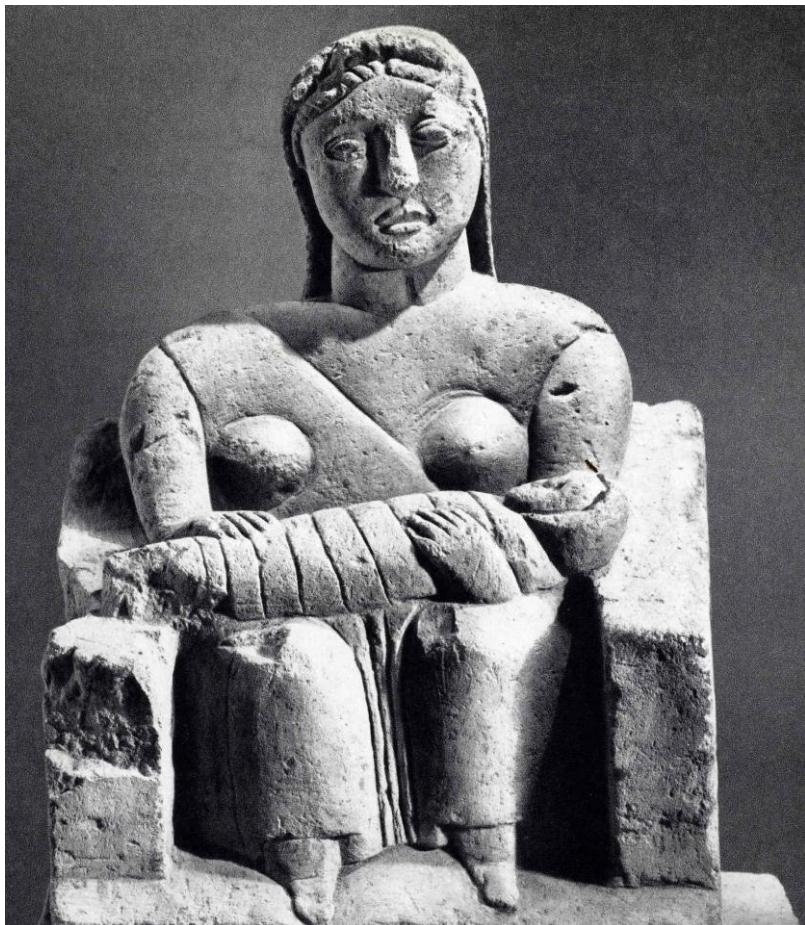


Figure 16.
Santa Maria Capua
Vetere.
Statue votive de femme
avec un enfant,
Ve-IVème siècle avant
notre ère.
Tuf, 60 cm.
Museo Campano,
Capoue – Italie

Si elle n'était subjectivement datée, tant par le traitement expressif des reliefs, les déformations décalées des épaules et le raccourci arbitraire des jambes repliées, tout pourrait conduire à voir, en elle, la figure simplifiée d'une sculpture de Fernand Léger avant la lettre.

Doté d'un visage massif, le personnage porte, devant lui, un regard impavide et fixe. L'enfant ne semble pas requérir son attention. Il est là, comme saucissonné dans des langes, et en sommeil. Mais, en dépit des mains souplement arrondies autour du corps de l'enfant, le regard de cette mère supposée ne paraît vivre aucune émotion. Tout concourt donc à ce que ce soit là un symbole ou la stèle votive de l'ancienne Capoue plutôt qu'un portrait. Cette allégorie du paganisme, aussi rudimentaire que magnifique, en fait un symbole de la fécondité. Entré en intelligence avec la matière, l'artiste sans nom s'est complu, sans modèle apparent, à privilégier l'idole. La Capua Vetere est donc censée nourrir, prendre soin de ses enfants et les protéger des maléfices.

Témoin de l'Alexandrie hellénistique, il s'agit à présent d'une sculpture extraite d'un bloc de porphyre possédée par le Louvre (III^e s.) : fillette endormie avec, encore en ses mains, une couronne (fig. 17). Elle est assise, la tête câlinement posée sur ses mains, elles-mêmes croisées sur les genoux. Du volume en ronde-bosse, extrait d'une pierre à gros grains, rayonne une sorte de gentillesse plébéienne, qu'un ciseau abrupt, juste et rapide, a rendu familier. La commande d'une œuvre, aussi réaliste et touchée d'intimité, semble due sans doute à un patricien qui a voulu voir perpétuer le portrait d'une enfant de sa lignée comme surprise dans son naturel. L'œuvre est sans affect. Elle rayonne de ce que le regard qu'elle capte lui accorde, sans préalable.



*Figure 17.-Alexandrie, III^e siècle avant notre ère.
Petite fille endormie avec une couronne. Musée du Louvre, Paris - France*

Lorsque l'enfant dort, dans l'art attique, ce peut être la stèle de l'Ilissos (IV^e s. avant notre ère) où le jeune enfant est voulu assis sur une marche de gradin dans les jambes même d'un chasseur - athlète nu examiné, non sans perplexité, par un vieil homme barbu vêtu d'une houppelande (fig. 18).

Figure 18.
Grèce, art attique,
330-320 avant notre ère.
Stèle de l'Illiessos, marbre,
168 x 80 cm.
Musée National,
Athènes - Grèce



Ce peut être aussi Eros endormi (bronze de Rhodes du II^e s) bras pendant hors de la couche de fortune (fig. 19).



Figure 19. Grèce, Rhodes (?), seconde moitié du II^e siècle. Eros endormi,
bronze, 43.4 x 78.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York - Etats-Unis

Exemple autre, cette fois bien postérieur, celui de L'amour dormant (Figure 20), de Caravage (Michelangelo Merisi ou Amerighi dit Il Caravaggio – 1573-1610) qui représente un garçonnet dodu qu'une vive lumière découpe sur une noirceur nocturne indéfinie. Son corps nu est allongé. Il est latéral à la base du tableau, et est bizarrement contorsionné : les jambes tournent vers le spectateur, se chevauchent, tandis qu'épaules et tête vont en sens inverse, vers l'intérieur du tableau. Ce mouvement torse, en hélice, est mis en scène avec un réalisme quelque peu brutal. Il indique assez l'état « paradoxal » d'un sommeil au cours duquel une sorte de fébrilité s'empare de l'enfant. L'ambiance de clair-obscur est dramatique. Elle est accentuée par la mine violemment éclairée, presque caricaturale du sujet. Il s'agit là du style, si décrié en son temps, du prince des ténèbres, peintre hors norme, qui eut tant d'influence sur l'Ecole napolitaine, toute la peinture italienne et au-delà. Le ténébrisme fut, en effet, une voie d'affranchissement des lois de la convention, par de hardis coups de force à l'encontre des suaves artifices alors en vogue - mais, ô combien dignes et malgré tout ravissants- de la peinture officielle.



*Figure 20. Caravaggio (Italie, 1573-1610). L'Amour endormi, 1608.
Huile sur toile. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florence - Italie*

Caravage connaissait, peut-être, le somptueux marbre noir d'un Cupidon endormi (copie romaine d'un original hellénistique) que présente la Galerie des Offices, à Florence (fig. 21). Il s'agit d'un ange reposant sur ses ailes, le bras replié de façon charmante derrière sa tête, une main aux doigts accrochés à un embout de trompette.



*Figure 21. Art romain, copie d'un original hellénistique. Cupidon endormi.
Marbre noir. Musée des Offices, Florence - Italie*

La représentation du sommeil dans l'art précolombien est peu commune. Une poterie, jarre Llama à double goulot en est un exemple (fig.22).



Figure 22.
Art Précolombien
Jarre Llama à double goulot.
Provenance: tombe Santa Rosa,
Restrepo - Colombie.
Collection particulière

La mère a une large face expressive. Ses bras sont ornés de scarifications. Elle est assise, jambes repliées sous elle. Le bébé est tout contre sa poitrine en une façon d'union organique. L'émotion qui en ressort est comme en communauté d'esprit avec la Maternité tout attendrie, qu'Ossip Zadkine a taillé, en 1919, dans une dalle de marbre, et partiellement peint (fig. 23). Si elle n'accentue pas un sentiment d'identification à la mère, elle n'en exprime pas moins un sentiment dans l'ordre de l'amour davantage scellé, autant qu'on puisse en juger, dans le sommeil.

Figure 23.
Ossip Zadkine (Russie, 1890 - France 1967).
Maternité, 1919. Marbre partiellement peint,
48.7 x 26 x 20 cm.
Musée Zadkine de la Ville de Paris, Paris – France
©ADAGP, Paris, 2012



L'analogie pourrait s'imposer encore avec une figure Mintadi (Zaïr) en stéatite du XIXe siècle (fig. 24). La mère est assise en tailleur, sa tête coiffée d'une tiare serrée autour du front. Elle donne le sein à un enfant aux yeux clos. Le cou de la mère est épais, ses épaules en rond-carré ; le regard, profondément enfoncé dans les orbites est fermé, lointain. Enfin, bras et jambes du couple forment une ligne brisée harmonieuse. Ici, l'enfant tient le bout du sein, et la génitrice est toute patience.



Figure 24.
Kôngo (Zaïre), 19ème siècle ou antérieur.
Statuette Mintadi.
Mère et enfant.
Stéatite, 35,56 cm.
Museum of Fine Arts, Boston - Etats-Unis

Comme autre exemple, l'Inde dont un bas-relief de grès rouge de dix-huit siècles d'âge montre une mère couronnée d'une coiffe brodée, les cheveux en tresses autour du visage (fig. 25). Elle est belle et se pince doucement le sein droit gonflé de lait : un bébé sommeille au creux de son bras droit cerclé d'un bracelet. Cette mère, ou cette déesse-mère, est souriante ; la tête est légèrement inclinée sur le côté. Elle a un regard doux et compréhensif. Elle semble plus un être d'ici-bas qu'une nature révélée.

Figure 25.
Inde, Mathura, 3ème siècle.
Mère avec enfant.
Bas-relief, 26 x 23 cm.
Grès rouge.
Museum für Indische Kunst,
Berlin - Allemagne

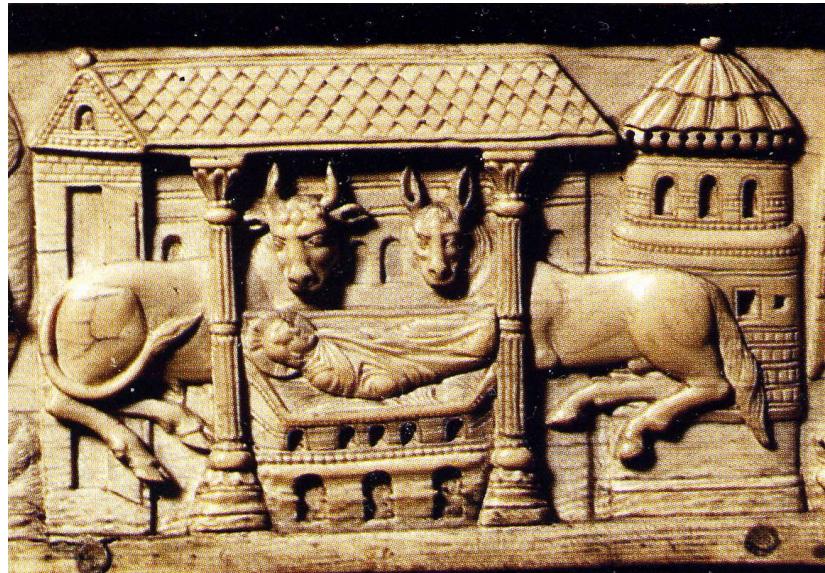
Ces maternités laissent rêveur. Elles offrent la chance de rappeler l'apophthegme fameux de Saint-Augustin, selon lequel « la mesure d'aimer est d'aimer sans mesure ».



A ce chapitre des maternités, une thématique sacralisée : les Vierges à l'Enfant endormi, célébrant la Nativité, l'Adoration des bergers, la fuite en Egypte, voire la Vierge adorant l'Enfant. Elles ont constitué, et constituent sans doute encore, en Europe comme partout ailleurs où les valeurs chrétiennes ont cours, l'inépuisable thème du don. Célébrations de l'amour maternel aux approches singulièrement diverses, elles sont le plus souvent prémisses codifiées de la Passion.

Depuis le Haut Moyen-Âge, la Nativité est le thème d'innombrables œuvres d'art. Ainsi, une scène de Nativité (fig. 26) figure sur la reliure de l'Evangéliaire de Lorsch, réalisé vers 810 par les plus grands artistes de la célèbre école installée à la cour d'Aix-la-Chapelle. Il s'agit d'une œuvre de forme parfaite, contenant les quatre évangiles du Nouveau Testament que le grand Charlemagne dut même tenir entre ses mains.

Figure 26. Anonyme (France, 9ème siècle). Reliure des Evangiles de Lorsch (détail). La Nativité, vers 810. Ivoire. Victoria and Albert Museum, Londres - G.B.



Dans une Adoration des bergers (fig. 27), Georges de la Tour (1593-1652) compose une exquise scène dévoteuse. Les personnages sont confits en extase.



*Figure 27.
Georges de La Tour
(France, 1593-1652).
L'adoration des Bergers, 1644.
Huile sur toile, 107 x 137 cm.
Musée du Louvre,
Paris – France*

Le nouveau-né, emmailloté de bandelettes, est le centre lumineux du tableau. Il est adoré, et veillé à la lueur d'une bougie, tandis qu'il dort sur une pauvre couche tressée d'osier. Un agneau a tendu son naseau, il hume Jésus et le respire. La scène nous est toute proche, au point que le sentiment nous vient de participer à cet évènement mystique. Le bambin aux bras et aux jambes emprisonnées dans des pièces d'étoffe de haute tradition, repose invariablement sur le dos. Ainsi voulu, et codifié, depuis l'antiquité : le bébé a sa libre respiration ; il ne peut craindre *le syndrome de la mort subite*, comme il en est allé dans le dernier tiers du XX è s. en Occident, lorsqu'on se prit, à contre-raison de la tradition, à le faire reposer sur le ventre. La technique d'emmaillotement complet du corps - langes tenus par des bandelettes - est classique. Cette technique, en forme de camisole en coton, empêche le corps tout menu de bougeotter et rend le sommeil plus stable. On peut déjà enregistrer l'enfant enveloppé serré, dans les exemples ci-dessus : la statuette chypriote de 2000-1600 avant notre ère (chapitre 2, fig. 3) ou celle de l'étrusque Santa Maria Capua Vetere (Vème - IVème siècle avant notre ère, fig. 16), sur les Evangiles de Lorsch (810, fig. 26), enfin, dans celle de la fresque synthétique de la Basilique Saint-François, Assise- Italie (fig. 28) due à l'adorable imagier Giotto di Bondone. Elle le demeurera en Europe jusqu'aux années soixante du XX è siècle.



*Figure 28.
Giotto di Bondone
(Italie,
1266/67-1337).
La Nativité (détail),
1315.
Fresque.
Basilique San
Francesco,
Assise - Italie*

Il y a contraste avec l'ambiance de beaucoup plus confiante qui prévaut d'une Adoration de Nicolas Poussin (1594-1665). Inséré dans un strict cadre architectural formé de verticales, horizontales et lignes courbes le sujet, somme toute rebattu, prend une allure de surprise émerveillée, grâce surtout au geste de la Vierge souriante, qui présente l'enfant posé sur le corporal, à un berger rempli de respect attendri (fig.29).



Figure 29.
Nicolas Poussin
(France, 1594-1665).
L'adoration des bergers, 1633?
Toile, 96.5 x 73.7 cm.
The Trustees of the National
Gallery,
Londres - G.B.

Pour Le Corrège (Antonio Allegri, dit Il Correggio -1489 -1534), avant Poussin, l'Adoration est bien une scène avant tout baignée d'intimisme nocturne; Vierge aux bras serrés sur le divin fardeau, son visage baigné de bonheur (fig. 30). Rien ne la distingue vraiment des autres mères.



Figure 30.
Correggio (Italie, 1498-1534).
La Nuit (détail)
(*L'Adoration des bergers*), v. 1530
Huile sur toile.
Gemaäldegalerie, Dresde – Allemagne

Il en est de même pour Rembrandt (1606-1669) dans la Vierge berçant l'enfant Jésus (fig. 31). En mère- poule, elle est penchée sur un humble berceau de campagne éclairé par les flammes d'un âtre invisible. Le foyer occupe la place du curieux. Il creuse un espace en vrille aussi profond qu'un entonnoir. La Vierge examine tendrement l'enfant emmitouflé. Elle vient, en protectrice, de soulever la couverture - écran qui le sépare de la trop vive clarté.



Figure 31.
Rembrandt (Hollande, 1606-1669).
La vierge berçant l'enfant Jésus
(détail de la Sainte Famille).
Musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg - Russie

Mère et enfant veillé, thème éternel jusqu'à la maternité d'art brut, que notre contemporain, l'anticonformiste Baselitz (George Kern, 1938) a comme taillé à la serpe à l'aide d'un pinceau saturé de couleurs stridentes. L'enfant est enfoncé dans les vrilles d'un sommeil réparateur (fig. 32).

Figure 32.
Georg Baselitz (Allemagne, 1938).
1897 Millehuitcentquatrevingtdixsept,
1987.
Huile sur toile, 290 x 290 cm.
Musée Boymans-van Beuningen,
Rotterdam – Hollande
©Georg Baselitz.



Il est surprenant que les phases du sommeil du jeune nourrisson, décrites quatre siècles plus tard, n'aient guère échappées à l'œil observateur des peintres des 15^e-16^e siècles. Le plus

souvent, le chérubin repose, passif, serré ou non dans des linges, comme il en va en général dans les versions si nombreuses des Nativités et Adorations données plus haut dans ce chapitre et dans certaines images profanes qui vont suivre. En pareils cas, la ferveur forme un cercle de silence, où l'esprit se ramasse et se soutient. L'enfant endormi est représenté en sommeil calme réparateur. Il ne bouge guère ; il dort et poings fermés.

En revanche, l'enfant est saisi, à l'occasion, dans les rets d'un sommeil dit agité. Agitation à laquelle semble souscrire Antoon van Dyck (Van Dijk - 1599-1641), dans *Le repos pendant la fuite en Egypte* (fig. 33).



Figure 33.
Antoine van Dyck
(Flandres, 1599-1641).
Le Repos pendant la fuite en Egypte,
v. 1630.
Huile sur toile, 134.7 x 114.8 cm.
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek,
Munich – Allemagne

Tiré des apocryphes du pseudo - Matthieu, le texte évoque la halte miraculeuse de la Sainte famille, thème populaire entre tous, soutenu par les théologiens de la Contre-Réforme, qui ont voulu y voir et propager un modèle à imiter de la famille. C'est une œuvre de dévotion par laquelle van Dyck crée une harmonie tissée d'une infinie délicatesse de coloris, autant que d'une scénographie équilibrée. Une relation se fait jour, nuancée entre personnages et paysage. Tout, en cette halte, est à noter : douceur du visage au bel ovale de la Vierge où se lit une certaine inquiétude ; position agrippée de l'enfant ; expression aiguë de Joseph qui esquisse un geste d'incertitude.

Figure 34.
Paul Véronèse (Italie, 1528-1588).
Sainte famille avec Sainte Barbe et le petit Saint Jean.
Huile sur bois, 86 x 122 cm.
Musée des Offices, Florence - Italie



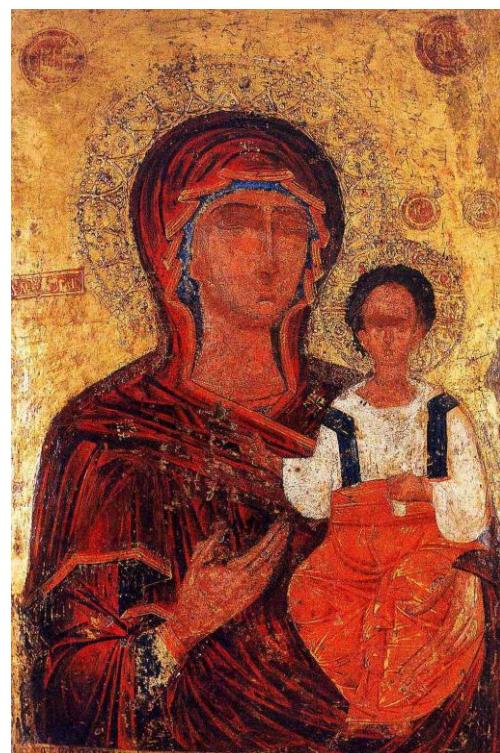
L'une des plus étonnantes représentations des faits du sommeil agité se trouve chez Véronèse (Paolo Cagliari) dans *La Sainte Famille*, en compagnie de Sainte Barbe et du petit Saint Jean (Figure 34). Dans son sommeil de bébé nu perturbé, Jésus a les yeux mi - clos (probablement mus de mouvements oculaires rapides), se tripote de la main gauche le bijou de son entrecuisse, tandis que sa menotte droite et sa jambe droites, au même moment, semblent bouger. Toute la symptomatologie du sommeil agité y est décrite (détail sur la fig. 35). Ce stade-là évoluera en sommeil paradoxal de l'adulte, celui des rêves.



Figure 35.
Paul Véronèse
(Italie, 1528-1588).
Sainte famille avec sainte Barbe et le petit saint Jean
(détail).
Huile sur bois.
Musée des Offices,
Florence – Italie

Mais, dans les pays de culture chrétienne, l'Enfant n'est pas représenté partout en sommeil. Là où la tradition byzantine se perpétue, en Grèce et en Russie, en Bulgarie et en Serbie, entre autres pays où domine l'Eglise d'Orient, la piété chrétienne orthodoxe (ce l'était à Byzance : le schisme d'avec Rome date de 1054), l'enfant Jésus est un éveillé permanent (fig.36).

Figure 36.-
Anonyme (Bulgarie, 16^e siècle).
La Vierge Hodigitria, 1518.
Bois, détrempe, 113,5 x 70 cm.
Galerie nationale –
Section Art Ancien bulgare,
Sofia - Bulgarie



Les icônes en constituent le vaste répertoire (selon le premier témoignage rapporté par l'écrivain grec Eusèbe de Césarée, au IVème s., qui voyait leur origine remonter aux portraits du Fayoum). L'enfant Jésus n'est jamais pris en défaut de vigilance. C'est un être actif qui se trouve être même, à l'occasion, « un enfant âgé » au visage peint habituellement de face, dans les bras de sa mère, représentée en solennelle impératrice. Telle Madone où Jésus esquisse le geste sacramental de la bénédiction, acquiert la stature d'un être surnaturel, placé au-dessus de la condition humaine.



Figure 37.
Anonyme (France,
12e -13e siècle).
Vierge à l'Enfant
(détail). Pierre.
Cathédrale de Rouen -
France

Ce n'est pas l'image profane offerte par le bambin nu comme un vers (fig. 37), potelé et joufflu, aux yeux clos, qui grandit en dormant dans les blandices d'une pétante santé, son index vissé dans la bouche (XIIème s., Cathédrale de Rouen).

Ni celle, du putto doré au large front couronné de boucles et au complet de lui-même, grassouillet, une jambe repliée en triangle, que Guido Reni (1575 - 1642) a campé à fresque sur un fond azur (fig. 38). Il s'agit, cette fois, d'un enfant vu en allongé - assis, et de biais, comme soutenu par des draps savamment pliés, semblables par leur structure à un rocher qui se serait moulé sur un corps de bébé - cadum, épandu dans l'arc de ses bras.

Figure 38.
Guido Reni (Italie, 1575-1642).
Putto endormi, 1627.
Fresque, 57 x 56 cm.
Museo Nazionale d'Arte Antica,
Palazzo Barberini, Rome – Italie



L'art est joie sans mélange lorsqu'il se grise des rêves qu'apporte l'innocence satisfaite. Claude Monet (1840-1926) en atteste, comme sans y toucher, avec le portrait vigoureux de son fils dormant (fig. 39).



Figure 39.-Claude Monet (France, 1840-1926).
Le fils de l'artiste endormi. Huile sur toile.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague – Danemark

L'enfant, couché dans un lit- berceau, irradie une violente lumière venant de côté qui donne aux ombres un rôle de puissantes structures. Monet en accentue les coloris de rose- rouge des joues, du nez et de la bouche, les jaunes verdis de la blouse, du front et de l'oreiller. Il établit de somptueux contrastes, eux-mêmes tenus et rehaussés par un habile cadrage. Même la poupée aux prunelles bien ouvertes du garçonnet semble vivante et n'attendre qu'un relâchement de la main qui la serre contre lui pour se redresser. Tout vibre dans cette œuvre à fond clair qui possède le cachet de la spontanéité.

Même ambiance de sérénité et de bonheur dans l'aquarelle Mère avec son enfant dormant (fig. 40) du finlandais Knut Magnus Enckell (1870-1925), tout d'empathie et aux beaux gris intimidants.



Figure 40.
Enckell, Knut Magnus
(Finlande, 1870-1925).
Mère et son enfant endormi, après 1890.
Aquarelle et gouache, 56.5 x 39.5 cm.
Musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg - Russie

Mais, le sommeil peut être branché par réflexe à la bouche de mares obscures. Alors, il est incarnation de la fébrilité que déclenche, sous formes de collages brutaux, flashes intempestifs, carrefours de l'horreur, l'apprehension sinon la peur panique et la gluante terreur, comme il en va dans la suite d'Encres comme électrisées, datées de 1941. Ce sont des feuilles enlevées d'une plume sèche et nerveuse (fig. 41) par Henry Moore (1898-1986) lorsque, aux heures des bombardements nazis, les londoniens se terraient comme harengs en caque dans les boyaux du métro métamorphosés en asile. Dans ces dessins, tout le champ est labouré de décharges électriques si intenses que le trait en est haché, soumis qu'il est à un maelström, dont on ne voit que des effets.

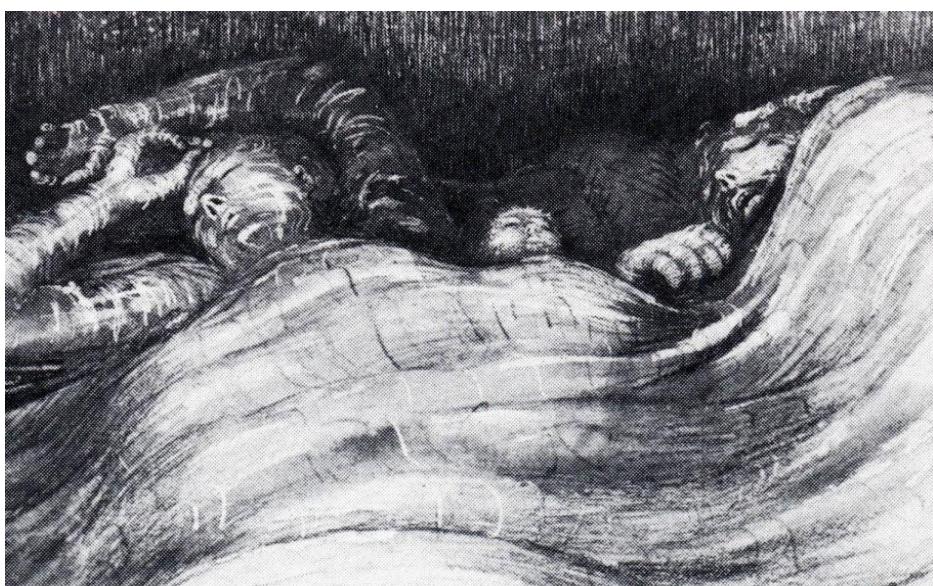


Figure 41. Henry Moore (Grande-Bretagne, 1898-1986). *Réfugiés endormis: deux femmes et un enfant*, 1941. Aquarelle et plume, 28.1 x 46 cm.
University of East Anglia at Norwich - G.B.
©The Henry Moore Foundation-All rights reserved / DACS, London / ADAGP, Paris, 2012

Contrepoint de rupture, chez Georges Rouault (1871-1958) : l'eau-forte en couleur intitulée « Dors, mon amour » est conçue pour être une image frontale et immédiate par la franchise d'épais contours (fig. 42). Aucun remplissage. Tout est sur le devant. Elle montre une juvénile maman grimée debout, en corsage et tutu de trapéziste. Son corps fuselé de madone volante est vu de dos tandis que la tête est penchée de profil -ce qui souligne le mouvement de pivot de celle-ci par rapport au buste - sous une haute coiffe de cirque. Tout à l'heure, elle a cru l'entendre remuer. Elle est venue sur la pointe des pieds, en coup de vent, s'enquérir. D'un regard, la voilà rassurée. Elle l'enveloppe d'un bras protecteur. Quelle distance, pourtant si proche, avec les Vierges adorant l'Enfant !

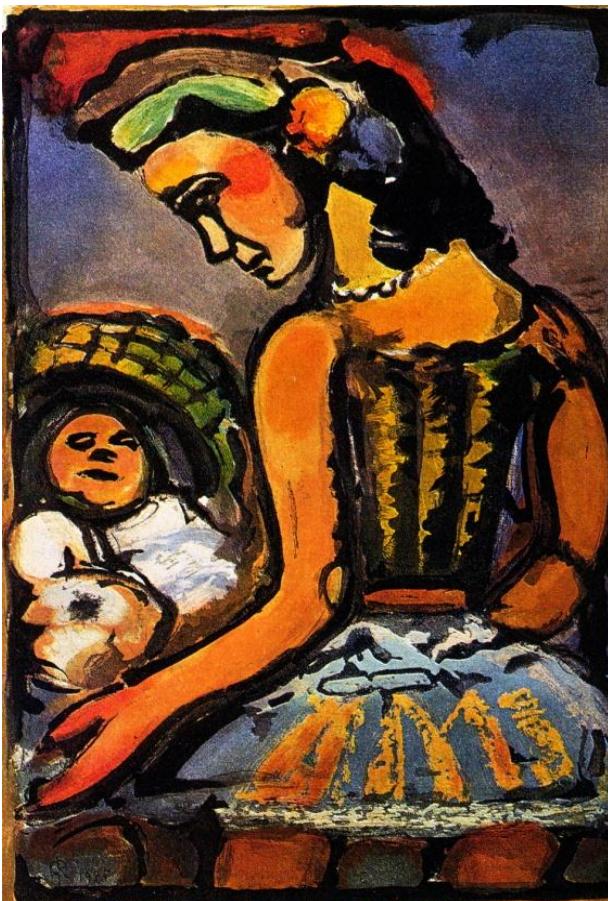


Figure 42.
Georges Rouault (France, 1871- 1958).
Dors mon amour, 1938.
Illustration du livre
« Cirque de l'étoile filante ».
Eau-forte en couleurs.
France
©ADAGP, Paris, 2012

L'art permet d'étranges connivences au sein desquelles des sensibilités se font face, s'attirent, se nouent et mettent en jeu des scènes ambivalentes. En son sein s'associent tradition et modernité, juvénilité et vieillesse, gravité et enjouement, contemplation et indifférence, bref toute une panoplie d'humanité où contrastes et coïncidences se déploient dans des harmonies diaprées ou des hymnes grinçants. De ces discrètes hybridations, noces festives, célébrations, mélancoliques réminiscences, ressortent qui donnent un ton de consentement ou de regret à ce qui, tôt ou tard, devra être quitté. Or, qu'est-ce qui peut relier entre eux, à trois siècles et demi de distance, les trois âges de l'homme (fig. 43), de Titien (1488/89-1576) et Les trois âges de la femme de Gustave Klimt (1862-1918, fig. 44)?

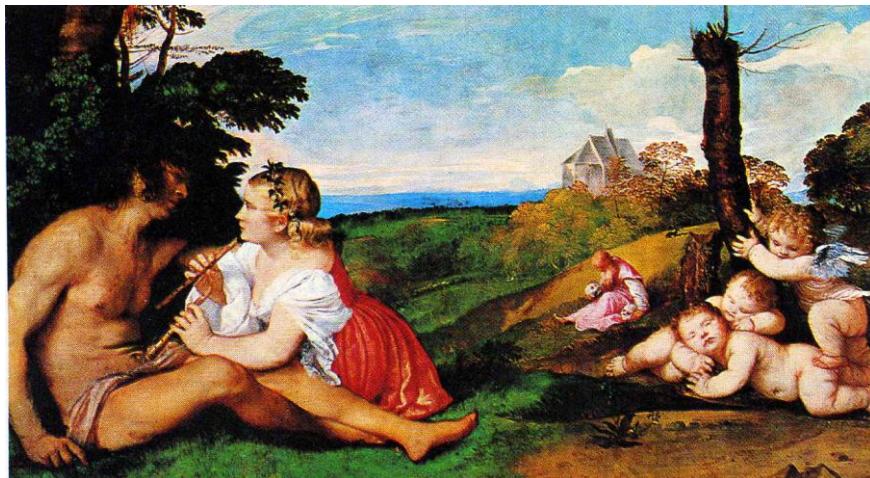


Figure 43.
Titien (Italie,
1488/89-1576).
*Les trois âges de
l'homme.*
Huile sur toile,
106 x 182 cm.
National Galleries
of Scotland,
Edimbourg - G.B.

L'évanescence délicate et fleurie - d'un optimisme de vie en rose - en un seul et même plan. Ce dernier fait écho au réalisme du registre allégorique et suggestif de l'autre. Dans ces deux cas, c'est par le sommeil des enfants que la vie semble fortifier le voyage terrestre : ici d'une heureuse langueur, qui passe en revue le printemps et l'hiver d'une contrée topique, convoqués dans un même tableau ; là celui d'un paradisiaque et éternel été de la beauté. En pareil cas, Titien n'élude rien. Il se hâte lentement, comme obéissant aux cadences d'un madrigal. Et il questionne en un seul et même registre coloré. Il sait mettre en harmonie les figures avec le paysage. Il compose en perspective le neuf, le mature et le rassis. Si le dessin, toujours châtié de ses formes est tout en inflexions, c'est encore dans la vigueur des couleurs qu'il suscite l'émotion la plus forte.

Avec Klimt, la fraîcheur se déverse. Elle éclate et s'atomise à la face de l'amateur. Il la voit autant qu'il en respire les parfums capiteux, la préciosité. Klimt est immergé dans une nature créée de toutes pièces. Titien, lui, l'évalue. Le peintre viennois la respecte, telle qu'il la ressent par toutes les molécules de son esprit et s'efforce, même, de ne faire qu'un avec elle.

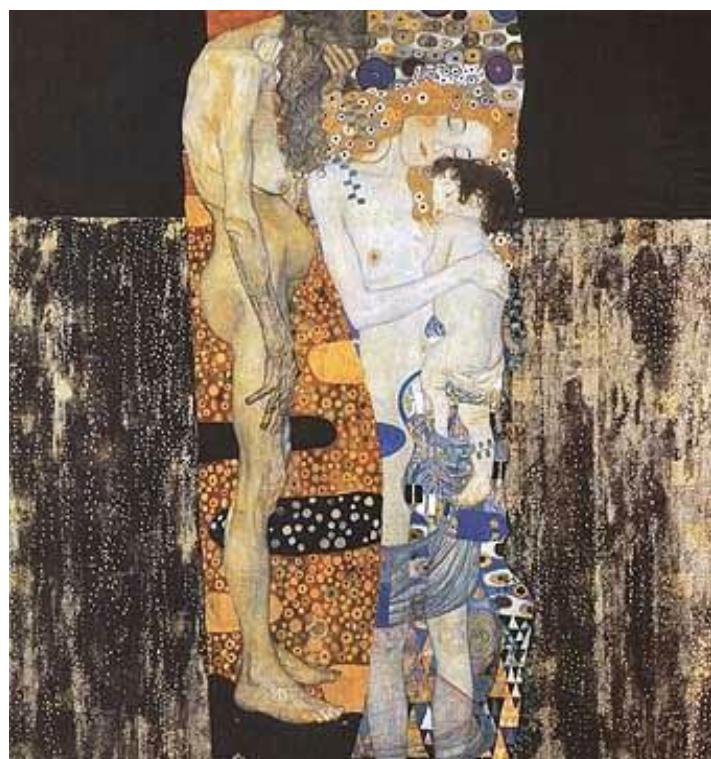


Figure 45.
Gustave Klimt
(Autriche, 1862-1918).
Les trois âges de la Femme, 1905.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
Rome – Italie

Le monde onirique si riche de l'enfance est très rarement représenté en peinture. Tout peuplé d'objets et d'animaux volants dans un ciel bleu à semis, strié de rose, voici le rêve agité d'une Enfant endormie de Paul Gauguin (1848-1903), futur insurgé de Tahiti et des Iles Marquises. Concevant l'ensemble en un seul et même plan (fig. 46), il l'a voulu assise, la tête reposant de côté, sur une table. Sa main est posée à plat, petite bête sage, de beaucoup plus sereine que la tempête qui, à ce moment-là, bout sous son crâne. Le cadrage est à mi-corps, pareil à un gros plan de cinéma, qui aurait le mérite de se focaliser sur la personne et l'objet, rêvé, de son sommeil. C'est l'époque où le futur exilé volontaire (il s'y racontera dans son livre *Noa-Noa*) allait se mouvoir dans le sillage du mouvement impressionniste.



*Figure 45.- Paul Gauguin (France, 1848-1903). Enfant endormi, 1884.
Huile sur toile, 46 x 55.5cm. Collection Josefowitz, Indianapolis Museum, Etats-Unis*

4. Sommeil sacré, sommeil profane

En histoire des arts, rien ne sépare profane et sacré d'une irrémédiable façon. Selon les siècles et les systèmes politiques ils se succèdent, jouent en miroir, se dissolvent pour renaître sous d'autres habillages : nous pourrions dire au gré des idéologies, croyances et fortune économique.

D'une idole chypriote vouée à la maternité (chapitre 2, fig. 3), à une stèle khmère consacrée à la création du Monde (chapitre 2, fig. 8) ou indienne au Bouddha qui, au milieu des plaisirs, décide son retrait du monde (chapitre 2, fig. 9, 10) le sommeil entre dans la figuration des religions fondatrices, archaïques ou séculaires. Seuls changent ses sens et ses modalités dans les supports choisis. Pour des motifs relevant des croyances, il est rarement représenté en Chine ou au Japon, et quasi absent des représentations figuratives de l'Egypte ancienne, de l'Amérique précolombienne, voire de la culture islamique. Très tôt, le merveilleux des textes sacrés des Evangiles et des apocryphes a inspiré, à des générations d'artistes, des thèmes récurrents quand ils ne portent pas sur le vaste registre des mythologies orientale, grecque et latine, sujettes à maintes inventions. Les thèmes se croisent et s'interpénètrent. Il nous a déjà été donné de développer celui du sacré lié au sommeil de l'enfant (chapitre 3 « Mère vigile et enfant endormi », fig. 16-37). D'autres développements se retrouveront avec les rêves et les prémonitions (chapitre 6 « Rêves, progénitures du sommeil »).

A la légende pourvoit, au XIIème siècle, l'anonyme qui élabore une touchante Création d'Eve sortie d'une côte d'Adam endormi, allongé sous un arbre (fig. 47). Dieu lui-même semble monter des marches en forme de vagues, pour tendre une main à la moitié de l'homme, tandis qu'au-dessous, le couple nu est face au serpent tentateur enroulé autour du pommier.



*Figure 46.- Anonyme (Italie, 12e siècle). La création d'Eve.
Panneau de bronze du portail de l'église San Zeno Maggiore, Vérone - Italie*

Adam endormi lors de la création d'Eve est l'une des rares représentations du sommeil de l'Eglise orthodoxe (fig. 47). Ce thème est repris par des peintres jusqu'à la fin du 20^{ème}

siècle. Selon le Coran, Dieu créa Hawwa (Eve) de la côte gauche la plus courte d'Adam mais, cet événement ne fait l'objet d'aucune image (tabou).



Figure 47.
Ecole de Samokov et de Bansko
(Bulgarie, 19ème siècle).
La Création d'Eve.
Peinture murale.
Eglise du monastère de Rila -
Bulgarie

La naissance des représentants de Dieu parmi les hommes des grandes religions monothéistes est associée à des légendes plus ou moins merveilleuses, mais seule celle du bouddhisme est liée au sommeil. Semblable à celle du Christ, la naissance du prince Siddhartha, (futur Bouddha). fut annoncée par un être sacré (fig. 48), en l'occurrence un très bel éléphant blanc qui pénétra le flanc droit de la reine Maya pendant son sommeil (immaculée conception).



Figure 48.- Anonyme (Inde, Gandhara, 2ème-3ème siècles). Le songe de la reine Maya:
la conception. Panneau de stupa, schiste, 19.3 x 32.4 x 6.5 cm.
British Museum, Oriental Art, Londres - G.B.

Il s'agirait, en effet, d'un bodhisattva préparant sa réincarnation suprême, qui le conduira à la bouddhéité et lui permettra d'atteindre enfin l'ultime délivrance dans le Nirvana. Maya, une couronne de fleurs en diadème, est couchée sur le côté gauche. Le Bodhisattva, sous l'apparence d'un éléphant, s'inscrit dans une auréole, le bout de sa trompe dépassant un peu en bas. Dehors, la femme qui monte la garde lève sa main droite en signe d'étonnement ; au-dessus d'elle, un spectateur céleste porte un turban ; de part et d'autre de la scène, des amours joufflus. Le tout relève d'une quintessence de l'art du Gandhara. Cet art assura une

heureuse synthèse, au IVème siècle avant notre ère, des influences indienne et hellénistique, rendue possible lors de l'expédition d'Alexandre Le Grand en Asie.

L'Annonce à Marie de la naissance du Christ, fils de Dieu, est l'objet d'admirables œuvres. Cette annonce est assurée par l'Archange Gabriel, les deux parties étant parfaitement éveillées. Par contre, l'éclaircissement des circonstances de la conception est divin. Saint Joseph, époux de la Vierge a été visité au moins par trois fois par les anges pendant son sommeil, et ce dans des circonstances cruciales. Celle représentée par Georges de La Tour est une merveille dans l'emploi d'un éclairage à la chandelle (fig. 49). Elle reste matière à discussion : est-ce celle où l'ange raconte que Marie est enceinte des œuvres du Saint Esprit ? ou celle où l'ange lui enjoint de fuir en Egypte devant les menaçants projets ourdis par Hérode ? ou encore celle où l'ange commande à Joseph de retourner en Israël après la mort d'Hérode ?



Figure 49.
Georges de La Tour
(France, 1593-1652).
Apparition de l'ange à saint Joseph, dit aussi Le songe de saint Joseph, v. 1640.
Huile sur toile, 93 x 81 cm.
Musée des Beaux-Arts,
Nantes - France.

Le tableau frappe par l'unité des deux figures : présence surnaturelle de l'enfant, ange sans ailes dont le profil illumine la nuit ; vieillard lourd de sommeil qui paraît moins réel que l'apparition elle-même.

Curiosité : selon des statistiques américaines, le mot « sommeil » apparaîtrait cent treize fois dans cent cinq versés de la Bible. Au gré du hasard et de notre sensibilité du moment, nous ne pourrons mentionner que quelques exemples des chefs-d'œuvre qui leur sont consacrés.

En son temps, Eugène Delacroix s'immerge dans un drame de goût romantique, celui lié en particulier à un épisode de l'Evangile de Marc (4, 35) maintes fois repris par lui (fig. 50), thème et esprit qui satisfaisaient ses marchands Beugnier et Petit :

Le Christ sur le lac de Génésareth. Ce célèbre épisode relaté ici est comme un témoignage exalté du drame au cours duquel, embarqué avec ses compagnons, le Christ dort alors qu'une tempête se déchaîne. Réveillé, il exhorte vent et eaux à se calmer, sur quoi ils obtempèrent aussitôt.

Ce tableau est de petit format. Il exprime à merveille le tempérament emporté, et sans défaillance du peintre. Fidèle au tragique de Géricault et à la couleur éclatante des Vénitiens, il exécute une manière de geste aussi violente que colorée. Voyez encore : la barque s'enfonce, surchargée, au creux de vagues géantes. Un personnage debout lève ses bras en signe d'effroi, un second agite un chiffon blanc, tandis que d'autres s'accrochent désespérément au bordage. L'onde est sombre, verte et écumeuse. En paix, le Christ sommeille dans le bouillon de sa toge blanc-bleuté. Delacroix, dont chaque touche livre la part d'un esprit tourmenté, libère un puissant souffle lyrique qui laisse toute sa place à l'improvisation. La ligne du dessin (« aux contours bien osés » E. Delacroix, Journal) n'en est pas moins sauve : la couleur ne s'en affranchit guère.



Figure 50.- Eugène Delacroix (France, 1798-1863). *Le Christ sur le lac de Génésareth*, v. 1840-1845. Huile sur toile, 45.7 x 54.6 cm.
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri) - Etats-Unis

Une variante, en moins lugubre, date de 1853 (fig. 51). Cette fois, sous les nuées bourrues qui obscurcissent et massent le ciel, les vagues sont vertes argentées, et le paysage laisse apparaître l'horizon proche d'une île noire surmontée d'un pic. Un nimbe jaune scintillant entoure la tête du Christ qui, là aussi, a le visage posé sur son poing. Mais, le salut est comme activé. Il se profile sur l'horizon d'un banc de montagnes.



Figure 51.
Eugène Delacroix
(France, 1798-1863).
Le Christ sur le lac de Génésareth, v. 1853.
Huile sur toile,
50.8 x 61cm.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York,
Etats - Unis

Pendant que les apôtres, soigneusement dessinés, dorment vaincus par le sommeil au Jardin des Oliviers, l'Ange annonce à Jésus Christ la proche Passion qu'il va vivre en fils de Dieu.

Maintenant, un peintre de haut lignage par lequel l'impensable est pensé : Sandro Botticelli (1445-1510). Il a l'inaliénable privilège de brosser l'épisode du Christ au Jardin des Oliviers dont l'écho mythique rebondit de siècle en siècle (fig. 52).

Il s'agit, en l'occurrence d'une tempera sur bois de la Capilla de los Reyes (Grenade – Espagne). Revêtu d'une robe rouge, le Christ est vu priant à genoux sur un rocher en forme d'ellipse. La symbolique du sommeil se renouvelle : la scène, sous-tendue d'angoisse mortelle, a pour cadre une nature idéalisée. L'olivier, en signe de paix et de concorde y est présent. Il y prospère comme dans la Toscane natale du peintre.

Figure 52.
Sandro Botticelli
(Italie, vers 1445-1510).
Le Christ au Jardin des Oliviers, v. 1500
Tempera sur bois, 53 x 35 cm.
Capilla de los Reyes, Grenade - Espagne



L'exemple coïncide, de loin, avec la version proposée par El Greco (Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614). En effet, l'invraisemblance encore archaïque de l'idée, chez S. Botticelli, fait place ici à une perte de cette corporalité si forte dans les modèles italiens ; alors que les éléments surnaturels (sans oliviers, ni feuillages décoratifs) du paysage acquièrent une place et une intensité prodigieuses (fig. 53).

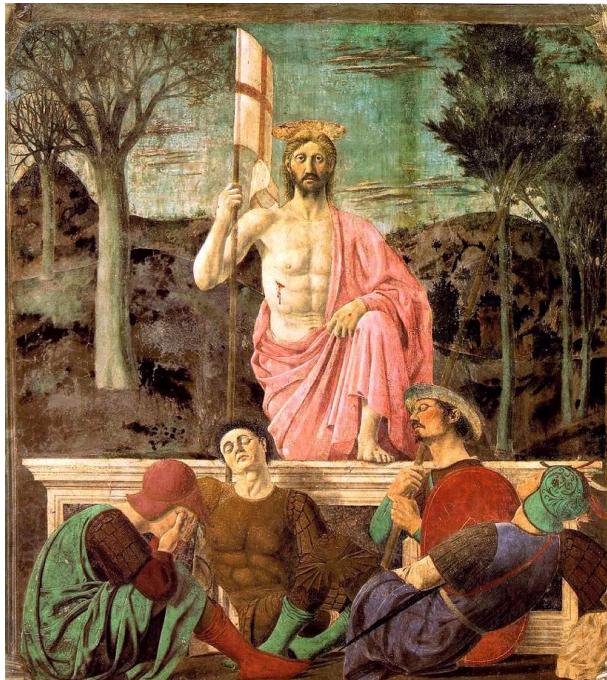


*Figure 53.- El Greco (Grèce, 1541 - Espagne, 1614).
Le Christ au jardin des Oliviers, v. 1595. Huile sur toile, 102 x 114cm.
Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio) - Etats-Unis*

L'ange, magnifique dans sa robe jaune à reflets verts, est posé sur la grotte où dorment, sans proportions logiques, les apôtres. Il surplombe, de biais, la figure transfigurée du Christ au visage intérieurisé, éclaboussé de lumière, un Christ à la stature inclinée que rehausse encore, dans son dos, un rocher jouant pareil à une vague hostile ; tandis que les sbires, en contrebas, sont minimisés. Le destin, dans son inéluctable, est même suggéré par la lune qui pose un œil voilé sur cette scène où le degré de sur-réalité quasi fantastique a contribué, et pas pour peu, à la redécouverte de cette œuvre au début du XX è siècle. Ce fut là la seconde naissance d'un peintre au mysticisme prolifique : formes étirées et ondoyantes ; yeux hallucinés ; figures allongées.

Le sommeil atteint au sage stéréotype des apocryphes : c'est par sa médiation que la vision prémonitoire du sacrifice, consenti par le fils de Dieu, apparaît en toute clarté ; ou que, dans la mystique de la résurrection du troisième jour, le Rédempteur s'évade du tombeau de pierre au milieu de soldats romains opportunément mis hors de jeu par le sommeil.

Ainsi en ressort-il dans une sorte d'oraison mentale, fresque conservée intacte de Piero della Francesca (Piero del Borgo – 1416-1492), Résurrection du Christ (fig. 54). L'écrivain anglais Aldous Huxley (1894-1963) le considérait comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. C'est l'assoupissement momentané des gardes qui permet au Sauveur en majesté de triompher des ténèbres.



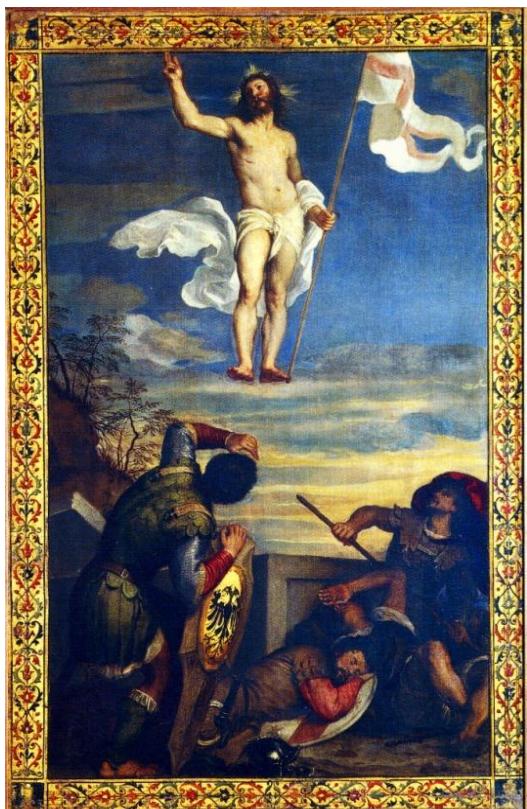
Dans un rigoureux espace, où il apparaît frontalement impavide et immobile, il forme le sommet d'un triangle qui se découpe sur un paysage mental d'une douceur infinie : une anamnèse – pardon un rappel du merveilleux. Ce très adroit « montage » pictural donne, au Ressuscité prêt à régénérer le monde, une présence frontale et concrète.

Figure 54.
Piero della Francesca
(Italie, v. 1416-1492).
Résurrection du Christ, v. 1460.
Fresque, 225 x 200 cm.
Museo Civico,
Sansepolcro - Italie

Tandis qu'il atteint au miracle aérien trois générations après chez Titien (fig. 55), dans un tableau qu'on peut voir au Palazzo Ducale d'Urbino:

en ce cas, le Christ, main droite levée en signe de bénédiction et pour indiquer le royaume des cieux, est un solide gaillard en ascension, admirablement rendu dans un lever du jour resplendissant de lumières grise, rose et mordorée alors que, sur les côtés du tombeau aux angles habilement découverts, des gardes dorment et que d'autres, mis en éveil, ont des attitudes de stupéfaction et de défense.

Figure 55.
Titien (Italie, 1488/89-1576).
Résurrection. Peinture.
Palazzo Ducale, Urbino - Italie



De son côté, la mythologie gréco-romaine s'avère particulièrement riche en évènements liés au sommeil. L'austérité des faits et méfaits des infatigables jumeaux Hypnos et Thanatos, la sagesse protectrice d'Hygéea (déesse de la santé) vis-à vis de l'enfant - dieu Hypnos ont été mentionnés en début d'ouvrage (chapitre 2, fig. 5, 7).

D'autre part, il y a les furies, des divinités infernales. Elles apparaissent dès qu'un crime vient d'être commis dans une famille surtout lorsqu'un fils est parricide : le coupable ne saurait leur échapper. À Athènes, elles font l'objet d'un culte particulier. On les nomme Euménides, les Bienveillantes, en souvenir de la façon dont elles avaient traité Oreste, meurtrier de sa mère, tandis qu'il était venu se réfugier dans la ville.



*Figure 56.
Atelier du Peintre du
Jugement
(Grèce, Italie du sud, 4ème
siècle avant notre ère).
Les Euménides. Céramique
à figures rouges,
36 x 39.3 cm.
Museum of Fine Arts,
Boston - Etats-Unis*

Dans le dessin tout de raffinement du cratère de l'atelier du Peintre du Jugement, elles sont représentées assoupies : la Déesse Athéna, à gauche et Apollon à droite sont venus assurer le héros Oreste (au milieu) que les Furies seront métamorphosées en bienveillantes Euménides (fig. 56).

Quant à Endymion, roi des Eoliens pour les uns, berger ou chasseur pour les autres, sa beauté plastique inspira un violent amour à Séléné (la Lune). Séléné obtient de Zeus, patron de l'Olympe, qu'Endymion soit plongé dans le sommeil éternel, pour rester jeune à jamais. Séléné rejoint son aimé chaque nuit dans une grotte, sans le réveiller. Elle lui donne cinquante filles, mais cette passion ne lui apporte que de la peine et de douloureux soupirs.

Une délicate emblemata (ici, médaillon en plâtre) de facture gréco-romaine du trésor de Bagram du 1^{er} siècle, conservée au Musée de Kaboul, témoigne de l'intérêt que suscitait le sujet et des relations entre l'Asie et l'Orient romain sur la route de la Soie (fig. 57).



Figure 57.

Anonyme

(Afghanistan, 1er siècle).

Le sommeil d'Endymion.

Trésor de Bagram.

Emblemata, plâtre,

16 cm.

Musée National

d'Afghanistan,

Kaboul - Afghanistan

Beaucoup plus tard, un Sommeil d'Endymion se trouve dû au pinceau de Girodet-Trioson (Anne-Louis Girodet de Roucy, 1767- 1824). La composition en clair-obscur a des formes ennuagées (fig.58). Le génie de Girodet est aussi brillant que prude qui tient à une allure toute éthérée et séraphique. Comme chez Ingres, la beauté se doit d'être d'abord par le dessin, aussi brillante et précise, aussi vertueuse qu'angélique.

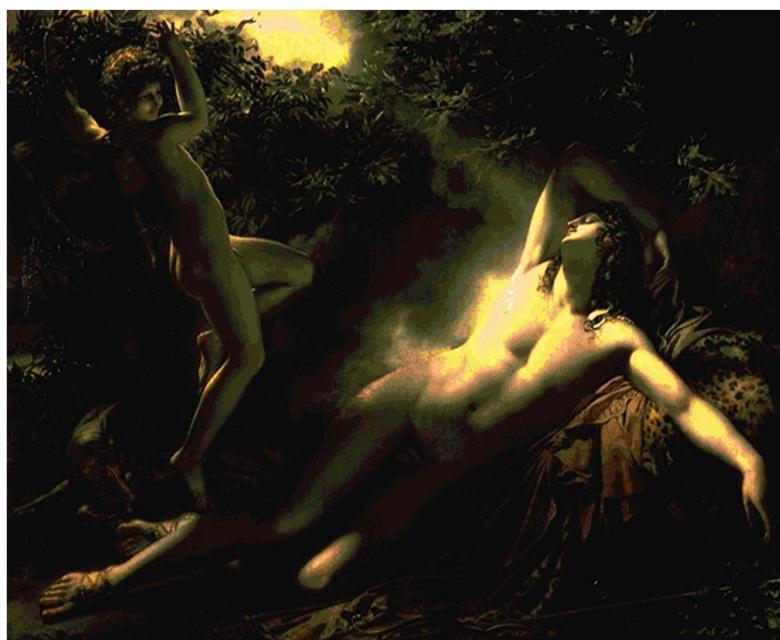


Figure 58.- Girodet de Roucy-Trioson, Anne Louis, dit Girodet (France, 1767 – 1824).

Le sommeil d'Endymion, 1790-1791. Peinture sur toile, 198 x 261 cm.

Musée du Louvre, Paris – France

En comparaison avec Aurore et Céphale, tableau de Narcisse Guérin (l'Aurore s'apprête à enlever Céphale, époux de Procis, dont elle est amoureuse) le rêveur, en Adonis efféminé, s'avantage de coups de lumière comme natifs (fig. 59).



Pris dans de ravissants modelés, il est voulu chastement exposé sous le regard d'Aurore. On notera ici une main fort habile dans un rendu vivant, palpable et sensuel, une éblouissante qualité du dessin et une palette colorée aussi dense que savante. Lui qui défendait le « beau métier », devait considérer que la peinture ne pouvait, sauf à déchoir, se faire le support de la réalité jugée triviale, donc indigne de l'art. Il préférait, et de loin, être de mèche avec le ciel, sinon poursuivre des conversations d'égal à égal avec les dieux de l'Olympe.

Figure 59.-Pierre-Narcisse Guérin
(France, 1774-1833).
L'Aurore et Céphale, 1810.
Huile sur toile, 254.5 x 186 cm.
Musée du Louvre, Paris - France

Toutefois, pour les anciens Hellènes, le culte de la beauté et la joie de vivre, la démesure inhérente aux faits et gestes des dieux tout-puissants étaient des sujets de prédilection. En effet, ils profitaient des fêtes dédiées à Bacchus pour se livrer à des excès et autres emportements des plaisirs. Dès lors, dieux et mortels, mythes sacrés et expression profane se côtoient, et parfois se mêlent.

Bacchus (Dionysos chez les Grecs) est le dieu du vin, de la vigne, de la végétation, de la danse ainsi que de la joie de vivre. Il est le fils de Sémeré, une mortelle et de Jupiter. A l'origine, c'est donc un demi-dieu ; plus tard, il revendiquera et obtiendra sa place parmi les dieux. Sémeré mourut avant la naissance de Bacchus. Elle voulut voir Jupiter dans toute sa splendeur. Mais, incapable de supporter l'éclat divin, elle tomba foudroyée. On s'empressa aussitôt de coudre l'enfant dans la cuisse de Jupiter (c'est la première couveuse de prématuré décrite) jusqu'à sa naissance, d'où le nom de Dionysos : deux fois né ; d'où, aussi l'expression : « il se croit sorti de la cuisse de Jupiter ». Bacchus grandit parmi les nymphes qui lui enseignèrent la culture du vin. Mais, Junon voulait la mort du fruit des amours adultères de époux. Elle finit par le frapper de folie. Ainsi, ce demi-dieu fort beau, éternellement jeune, erra dans une grande partie du monde, accompagné de Silène, son vieux père nourricier, des Bacchantes et des Satyres. Ensemble, ils célébraient les Bacchanales, sortes de fêtes orgiaques, par des chants et danses frénétiques.

Ces Bacchanales où, la fatigue et le vin aidant plongeaient dans le sommeil, ont été un des sujets de prédilection pour les artistes de l'Antiquité mais tout à la fois ceux de la Renaissance.

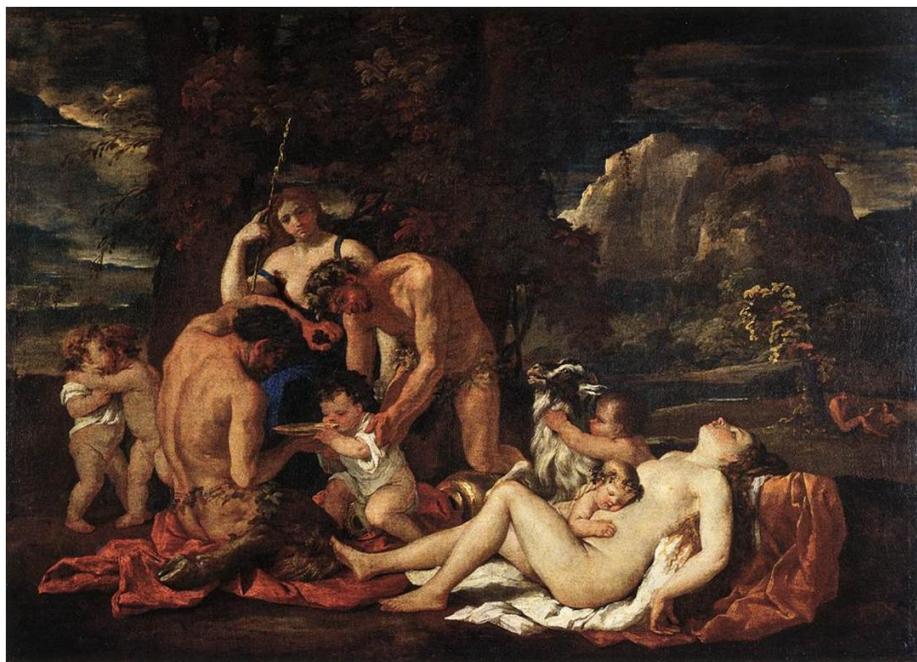


Figure 60. - Nicolas Poussin (France, 1594-1665). *L'Enfance de Bacchus*, dite aussi *La Petite Bacchanale*, 1630 – 1635. Huile sur toile, 97 x 136 cm.
Musée du Louvre, Paris - France

Dans le tableau *L'enfance de Bacchus*, du Louvre (fig. 60), Nicolas Poussin, inspiré des Métamorphoses d'Ovide, montre le jeune Bacchus buvant le jus d'une grappe de raisins que presse un satyre (une autre version de cette composition se trouve à la National Gallery de Londres). Les thèmes mythologiques qui apparaissent dans les œuvres de Poussin ne sont souvent que prétexte pour animer de vastes paysages idylliques. Lors de son long séjour à Rome, Poussin fut quelque peu influencé par la peinture italienne, en particulier celle de Titien (ici, les nus endormis au premier plan).



Figure 61.
Luca Giordano
(Italie, 1634-1705).
Le jeune Bacchus endormi,
1680.
Huile sur toile,
246.5 x 329 cm.
Musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg - Russie

De son côté, Lucas Giordano (fig. 61) représente le jeune dieu endormi sur une peau de bête, visage et torse restant dans l'ombre. Bacchantes, bêtes, satyres et angelots s'agitent autour de lui. C'est un jeu d'ombres transparentes qui ne dissimulent rien grâce à de lumineux panaches.

Les légendes lient les fêtes de Bacchus aux emportements des plaisirs les plus drus. C'est ce qu'évoque une peinture en décor (fig. 62) sur une hydrie en céramique attique (VI^e siècle avant notre ère) où l'on distingue deux satyres comme lancés dans une danse de l'amour. L'un est tout prêt à satisfaire aux désirs d'une opulente ménade assoupie sous de jeunes frondaisons.

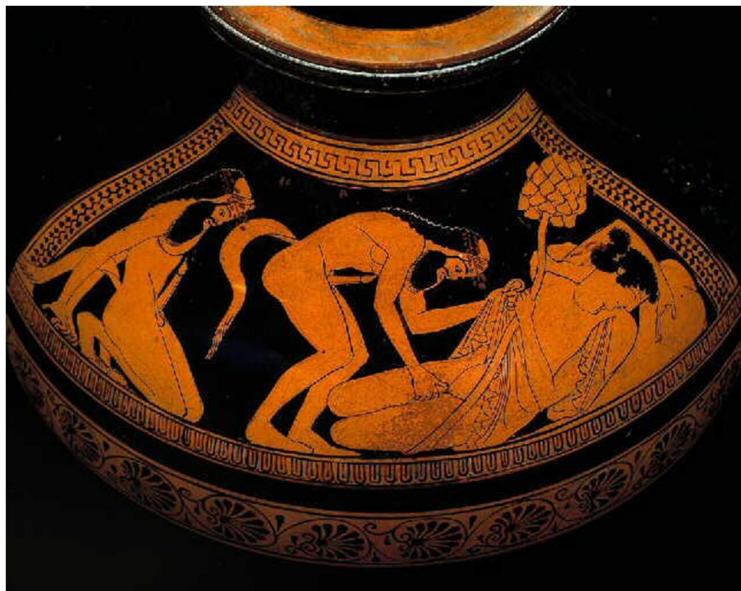


Figure 62.
Peintre de Kleophrades
(Grèce, 6ème siècle avant
notre ère).
Satyres et ménade
endormie (détail).
Céramique (hydrie).
Musée des Antiquités de
la Seine-Maritime,
Rouen - France

Ce sujet est repris avec bonheur à l'identique (fig. 63), ou peu s'en faut, à la Renaissance puisque le sculpteur Jean Boullongne (ou Boulogne, le Père ou le Vieux) modèle en terre, puis coule dans le bronze une Nymphe endormie, proie d'un leste et athlétique satyre, qui a poussé l'audace à passer sa main autour d'une des cuisses.



Figure 63.
Giovanni da Bologna
(Italie, 1529-1608).
Nymphe endormie et
satyre.
Bronze, 19.3 cm.
Musée Boymans-van
Beuningen,
Rotterdam - Hollande

Enfin, le beau rôle de Bacchus est à noter lors de sa rencontre avec Ariane, fille de Minos roi de Crète, et de Pasiphaé. Ariane a, par amour, aidé Thésée dans son combat contre le Minotaure en lui donnant une pelote de fil pour qu'il retrouve son chemin dans le Labyrinthe. Mais, à l'occasion d'une escale dans l'île de Naxos, Thésée a abandonné Ariane dormante sur le rivage (fig. 64).



Ariane à Naxos, délaissée et endormie, hante l'imaginaire artistique, et ce depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

*Figure 64.
Le Peintre d'Ariane
(Grèce, Italie du sud,
400-390 avant notre ère).
Thésée abandonne Ariane.
Céramique à figures rouges,
30 x 26 cm.
Museum of Fine Arts
Boston – Etats-Unis*

Une copie romaine d'une sculpture hellénistique perdue (peut-être comme celle de la figure 65) d'Ariane endormie a fortement influencé Giorgio de Chirico, l'un des artistes importants du 20^e siècle.



*Figure 65.- Anonyme (Grèce hellénistique, réplique romaine, 1ère moitié du IIe siècle). Jeune fille (Ariane) endormie. Marbre, 58 x 150 cm.
Musée du Louvre, Paris – France*

La composition d'Ariane (fig. 66) présente l'une des fameuses places désertes de Chirico, entourée de sombre arcs monolithiques à droite ; à gauche, dans une perspective presque verticale se trouve la sculpture d'Ariane endormie. La palette est ocre, brune, blanche, et grise. Le trait est sec et fin. Par l'ambiance magique, comme en songe, des œuvres de ses débuts, de Chirico se place en précurseur du mouvement surréaliste.



Figure 66.
Giorgio de Chirico
(Grèce, 1888 - Italie,
1978).

Ariane, 1913.
Huile et graphite sur
toile, 135.6 x 180.5 cm.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York - Etats-Unis
©ADAGP, Paris, 2012

Et c'est à Naxos que Dionysos (Bacchus) trouve Ariane. Attiré par elle, il réussit à l'épouser puis à l'emmener sur l'Olympe. Le délicat tableau des frères Le Nain (fig. 67) évoque le moment de la première rencontre, et l'émoi du jeune Bacchus face à une Ariane capturée par le sommeil. On retient donc que la figure de la jeune fille endormie constitue bien le pivot lumineux autour duquel s'organise une composition à la fois libre et dynamique.

Figure 67.
Les Frères Le Nain
(Louis ? France,
17ème siècle).
Bacchus
découvrant *Ariane*
à Naxos,
avant 1635.
Huile sur toile,
102 x 152 cm.
Musée des Beaux-
Arts,
Orléans - France



Certaines scènes de sommeil, inspirées par la mythologie grecque, seront abordées dans les chapitres suivants.

5. Ce qui guette.

Se reposer en dormant est un épisode récurrent de la vie. « J'ai toujours cru et je crois encore que le sommeil est une chose invincible », écrit La Fontaine (*Les amours de Psyché et de Cupidon*, Gallimard, Paris) puisque son cycle est quotidien. Il est universel car il appartient à tous les humains. Nous sommes à égalité devant lui. Il nous est commun. Il est même, de notre archéologie physiologique, l'état parmi les plus stables, le moins sujet à modifier ses assises. Si les devins en ont fait, avec le songe, l'arbitre de leur voyance et de leurs formules, l'art en expose, lui, non sans une certaine ostentation, les cent actes silencieux.

Le sommeil rend vulnérable : il n'est plus un lieu sûr comme l'a dit Jean Cocteau (dans Lucien Jerphagnon, « Les dieux ne sont jamais loin », Hachette, 2002). Il peut empêcher des actes malveillants, être accablé de pathologies qui lui sont spécifiques ; mais il peut aussi aider des guérisons (voir Esculape guérissant un malade endormi, chapitre 2, fig. 6). Ouvrons le placard secret de la mémoire imagée, sans crainte d'y trouver les péripéties les plus subtiles, voire les plus ordinaires et les plus édifiantes, les mieux portées à séduire sinon à cacher et à navrer.



Figure 68. Asmus Jacob Carstens (Allemagne, 1754-1798). *La Nuit et ses deux enfants, le Sommeil et la Mort*, 1795. Craie noire et rehauts de blanc, deux feuilles de papier brun à la cuve assemblées sur carton, 74.5 x 98.5 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Weimar-Allemagne

Ce qui guette est, en quelque sorte, résumé dans un dessin d'Asmus Jacob Carstens (1754-1798) dans *La Nuit et ses deux enfants, le Sommeil et la Mort*. Dans ces deux feuilles à frotis de craie noire (fig. 68), l'artiste confère à la Nuit, puissante protectrice au visage incliné et rempli d'une tendresse raphaëlesque, le don d'une figure de Janus : vie et mort se ressemblent parce que la ténèbre ambiguë les recouvre et les réunit sous une même aile. Cette sorte de coalescence est vue en perspective, dans un espace triangulaire, où la Nuit fait office de centre décalé. Des personnages, de part et d'autre, ont l'air inquiets. En rehauts de blanc, des coups de lumière explicitent volumes et regards.

Maints subterfuges ont été utilisés pour pallier au danger et veiller sur le sommeil. Chevet ou appuie-tête utilisés comme oreillers pendant la nuit, comportaient des images protectrices. Ils étaient les préférés des anciens Egyptiens (chapitre 1, fig. 1). L'image de la mère penchée sur l'enfant dormant est un sujet représenté depuis la nuit des temps (chapitre 3, fig. 16, 22-34, 40, 42).

Ailleurs, toutes sortes de coups de théâtre sont de mise. En exemple de pur esprit, riche de contemplation intérieure, Simeon Solomon: sous la voûte céleste éclairée d'étoiles, le peintre attribue à une lune sororale le pouvoir de veiller, non sans tendresse, sur la figure humaine du sommeil (fig. 69). On ne sait trop : s'agit-il là d'une hypnose païenne ou d'une célébration, d'une réciproque reconnaissance ou d'un concile d'amour ? L'équivoque est permise, si la formule revient à un efficace et symbolique tête-à-tête, naïve berceuse pour enfants sages.



Figure 69.-Simeon Solomon (Grande Bretagne, 1840-1905). *La Lune et le Sommeil*, 1894.
Huile sur toile, 51.4 x 76.2 cm. Tate Gallery, Londres – G.B.

Que le sommeil recèle de dangers potentiels, certes. C'est ce que laisse ressentir l'atmosphère du tableau Mercure, Argus et Io (fig. 70) de Jacob van Campen.

La fable, en deux mots : Hermès (Mercure pour les Romains), dieu des voyageurs et des commerçants, est censé assister à la halte d'Argus (appelé encore Panoptès ou celui qui voit tout) avec son troupeau. Or, Io son amante, a été transformée en génisse par Zeus pour la soustraire à la vengeance de Héra, sa querelleuse épouse. Argus aux cent yeux, dont cinquante sont toujours ouverts, a la mission de surveiller Io. Mais il s'endort, au son de la flûte jouée par ce pervers de Mercure qui lui tranche alors le chef.

La scène de l'avant- meurtre est aussi idyllique que bucolique. Argus est nu, affaissé dans un coupable sommeil, tandis que Mercure l'ensorcelle de sa mélopée. Les deux molosses, dont le pasteur est flanqué, ne le sauveront pas. Io finira par être délivrée. Personnages, animaux et nature semblent assis dans la lumière dorée qu'ils respirent. Tout paraît irénique, tout paraît être fait d'une seule et même matière transmuée.



Figure 70.
Jacob van Campen
(Pays-Bas, 1595-1657).
Mercure, Argus et Io, vers 1630.
Huile sur toile.
Mauritshuis, La Haye – Hollande

Même type de forfaiture chez Jean-Honoré Fragonard dans son Mercure et Argus (fig. 71). En malandrin sûr de son impunité, Mercure guette le sommeil du pâtre chenu Argus, attendant le moment opportun pour le trucider. La scène a l'air d'une pénétrante pastorale. D'autant que bovidés et moutons, comme rapprochés par un zoom, paissent à côté. A la lisière d'un bois, la lumière est rousse, Un ciel chargé de nuées est en réserve, seul élément dramatique auquel tient Fragonard.



Figure 71. Jean-Honoré
Fragonard
(France, 1732-1806).
Mercure et Argus,
v. 1761-62.
Toile, 59 x 73 cm.
Musée du Louvre,
Paris – France.

Il y a, dans le Livre des Juges (Bible) l'histoire de Samson et Dalila, dont Anton van Dyck (1599-1641) a tiré une œuvre d'une magistrale puissance (fig. 72), tant en tension colorée qu'en beauté.

Samson, héros juif, est épris de Dalila, femme de la vallée de Soreq. Or, les princes philistins offrent à celle-ci onze cents sicles d'argent à fin de découvrir d'où Samson tient sa force surhumaine. Samson, épris, lui révèle qu'il la tient de sa chevelure ! Au faîte de son génie, Van Dyck s'est intéressé au moment où Samson est endormi aux genoux de la belle. A ce moment, le barbier philiste s'apprête, ciseaux en main, à raser la tête du colosse, tandis que des soldats se tiennent coi, à l'arrière d'un opportun pylône. On suppose qu'ils attendent le moment propice où ils pourront enchaîner le héros et lui crever les yeux. Dans le dos de Dalila, une matrone tenaillée de curiosité est flanquée d'une femme. Craintive, celle-ci lève une main à l'idée que le forfait qui se trame pourrait réveiller Samson.



Figure 72. Anton van Dyck (Flandres, 1599-1641). *Samson et Dalila*, 1618-1620. Huile sur toile, 149 x 229.5 cm. The Trustees of Dulwich Picture Gallery, Londres - G.-B.

Tout moralisateur qu'il soit, ce thème est amplifié. Il est dépassé par le réalisme magique dont chacun des éléments concourt pour décupler la force émotive du drame. Le torse cuivré du héros au collier bouclé est en harmonie avec le moiré bleuté de l'ample et ravissante robe d'une Dalila aux beaux traits et aux chairs claires. Dans des trouées du fond, le ciel vire à un bleu de dragée.

Plus plaisamment, un conte tiré de 50 maqâmât (séances) ou Nouvelles espiègles (Irak) d'Al-Hârîrî, Abu Muhammad al-Qâsim (1054-1122) évoque l'istoriette suivante, calligraphiée à la main au-dessus de l'enluminure (fig. 73):

Dans un caravansérail d'une ville située en bordure du Tigre, Al-Hârith fait connaissance avec Abû Zayd. Il lui propose de s'entremettre pour un mariage avec la fille d'un nabab de la cité. A la noce, grand concours d'invités. Un soporifique est versé dans les nourritures. Sitôt les pigeons endormis, Al-Hârith et son fils les détournissent. Sur un registre ocre et rouge du peintre Al-Wâsiti Yahyâ ibn Mahmud, l'imagerie miniature rassemble ces épisodes dessinés d'un trait filiforme fort précis.

Les drapés font penser à ceux, ellipsoïdaux et à plis cassés des icônes byzantines, tandis que l'architecture de briques est tenue par de hautes colonnes en bois ouvragé.



Figure 73.
Al-Wâsiti, Yahyâ ibn Mahmud
(Irak, 13ème siècle).
Enluminure, en illustration des Nouvelles
espiègles (Maqâmât), 1237,
d'Al-Hârîrî, Abu Muhammad al-Qâsim
(1054-1122).
Institut d'Etudes Orientales,
Saint-Pétersbourg – Russie

Mais le sommeil peut aussi contribuer à vaincre l'injustice. La mythologie gréco-romaine use à volonté de pareilles histoires. Telles les Furies transformées pendant leur sommeil comme on l'a vu plus haut, en Bienveillantes Euménides (chapitre 4, fig. 56). Voire encore la victoire d'Héraclès sur le sanguinaire Géant thrace Alkyoneus, dont l'histoire est racontée sur un vase attique à figures noires du VI è s. avant notre ère (fig. 74).

Héraclès, le plus célèbre des héros de la mythologie grecque classique, se montre revêtu de la peau du lion de Némée (la léonté), fauve qu'il a tué en l'étouffant. Il poursuit la série de ses exploits (plus connus pour être ceux d'Hercule), dix travaux exigés par le roi Eurysthée pour le compte de la déesse Héra. Glaive en pointe, il est précédé par Hypnos ailé, dieu bienveillant du sommeil. Alkyoneus, roi des géants, était immortel, à la seule condition de rester dans son pays. Héraclès blesse et traîne alors le Géant endormi hors des frontières. Ce dernier en meurt. Hypnos participe à l'aventure en rendant le Géant incapable de se défendre.

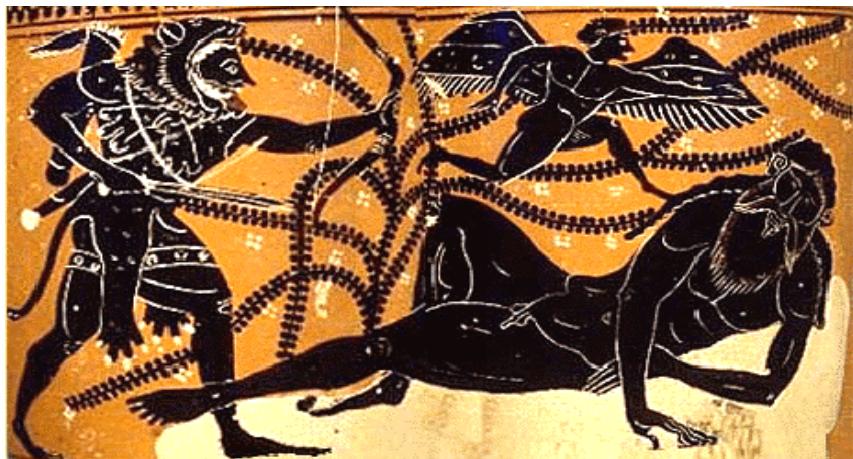


Figure 74. Anonyme (Grèce, 6ème siècle avant notre ère). Héracles, Alkyoneus, Hypnos. Figures noires attiques, peinture sur vase. Toledo Art Museum, Toledo - Etats-Unis

Rappelons pour mémoire un des grands moments du Nouveau Testament : la Résurrection du Christ s'évadant du tombeau de pierre au milieu de soldats romains mis hors de jeu par le sommeil (chapitre 4, fig. 54-55).

C'est encore au Nouveau Testament qu'a recours Filippino Lippi (1457-1504) dans L'Ange libérant Saint Pierre de prison. Enfermé par Hérode roi de Judée, l'Apôtre enchaîné est visité, de nuit, dans son cachot par l'Ange du Seigneur (Acte des Apôtres, 12). A la barbe des gardes, il assure le miracle de la levée d'écrou. Le tableau de Lippi (fig. 75) comporte trois séquences bien marquées. L'espace est resserré. L'ange si aimable a un visage d'adolescent. Il tient la main de Saint Pierre. Tous deux portent le nimbe doré. Ils sont sur le pas d'une cellule. Une lumière rosée baigne la scène. Paisible et surprenante conversation. D'un côté, la sentinelle est assoupie sur un banc, agrippée à sa lance ; de l'autre, séparés par une colonne cannelée, des patriciens paraissent comme étrangers à ce drame dépourvu d'outrance visuelle. La sobre et belle composition que partagent des plans verticaux est soulignée par un jeu de lignes perspectives. Elles confèrent à l'œuvre une netteté de praticables de théâtre. Nous voilà devant une boîte ouverte d'un seul côté. De la sorte, le monde peut être conçu en réduction. Figures, architectures et choses obéissent aux canons des proportions définies par les générations d'artistes du Quattrocento, en particulier l'architecte Alberti, un de ses pivots majeurs.



Figure 75.
Filippino Lippi (Italie, v. 1457-1504).
L'Ange libérant saint Pierre de prison,
1481 – 1485. Fresque. Eglise du
Carmine, Florence - Italie

Une amusante Image d'Epinal de 1862, propagée par la lithographie (technique du multiple par excellence) caricature le fameux Ogre des contes de Charles Perrault (fig. 76).

Lancé à la poursuite des enfants fugitifs, cet « amateur de chair fraîche » se trouve terrassé par la fatigue. On se souvient de ses lectures d'enfance. Affalé au pied d'un rocher, l'Ogre fourbu est plongé dans un sommeil de géant... Leste et entreprenant, le Petit Poucet s'efforce, alors, de lui soustraire une de ses bottes de Sept lieues, bottes « fées » qui permettaient, à l'anthropophage de franchir, en un clin d'œil, monts et rivières. On sait, ce larcin accompli aura pour effet d'empêcher le prédateur de nuire. C'est que lorsqu'il est aussi profond, le sommeil peut être un terrain favorable à la transgression. Il est, ici, complice de l'enfant « pas plus gros que le pouce ». Malingre, mais doué, celui-ci profite de l'aubaine. Avec ses frères, il se sauvera. La famille du Bûcheron sera à nouveau réunie, prête à une vie harmonieuse. Par la ruse se font jour ainsi compensation et récompense.

Conclusion provisoire : avec un peu de jugeote, le chétif, qui « était le souffre-douleur de la maison » ridiculise et neutralise le fort, et celui-ci, comme entré en déchéance, ne peut plus s'en remettre. Le sommeil est bien l'intermède rêvé qui permet à l'équité de triompher.

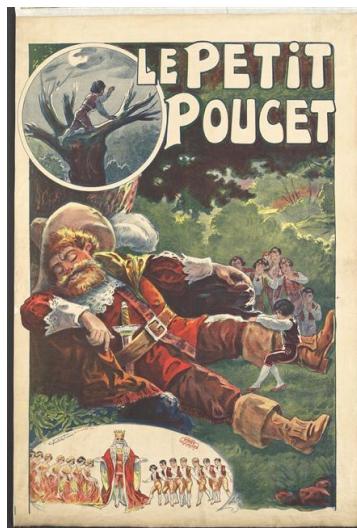


Figure 76.
Anonyme, art populaire
(France, 19ème s.).
Affiche *Le Petit Poucet*
(d'après le conte de Charles
Perrault), 1862.
Estampe, lithographie,
120 x 65.5 cm.
Musée national des Arts et
Traditions Populaires,
Paris - France

Si les menaces extérieures pesant sur notre sommeil ont été un inépuisable sujet de l'art, celles qui nous viennent du sommeil lui-même ont été rarement représentées. Or, on sait de nos jours que le dormeur, gêné par des apnées obstructives consécutives, notamment, à un excès pondéral, peut connaître un début d'asphyxie pendant son sommeil. La relation entre l'obésité et la somnolence n'a pas échappé aux artistes, un peu comme Au pays de cocagne, de Pieter Bruegel l'Ancien (1525/1530-1569) où ce risque est latent (fig. 77). Il guette trois paysans rebondis. Ils dorment pareils aux rayons d'une roue - et on les entend presque ronfler - au faîte d'un tertre et autour d'un arbre.

Figure 77.
Pieter Bruegel,
dit Bruegel l'Ancien
(Flandres, 1525/30- 1569).
Au pays de Cocagne, 1567.
Huile sur bois de chêne,
52 x 78 cm.
Alte Pinakothek,
Munich - Allemagne



C'est l'axe du tableau, orné d'un plateau chargé de victuailles. Il s'agit d'un hymne nourri de paganisme où l'abondance, ou même la ripaille, tiennent lieu de rite. Alentour, ce ne

sont que cochon gras et volailles rôties. Une gourmandise d'ordre compulsif peut damner nos pécheurs obèses, jouets de leur avidité. D'où, la supputation : il se pourrait que la respiration leur fasse défaut ! Si cela devait leur advenir, ils se redresseraient sur leur séant, tels des pantins, et se racleraient la gorge contre l'étouffement avec l'énergie du désespoir. Dans cette œuvre aussi cocasse que sincère, le jeu des lignes de fuite, qui créent l'illusion de la profondeur, accueille le fantasme de la corne d'abondance. En ces temps-là, disettes et épidémies étaient presque endémiques.

Pour peindre une Ivresse de Noé - patriarche trouvé paf au milieu de sa vigne, le vénitien Giovanni Bellini (dit Giambellino – 1430-1516) développe un espace elliptique diaphane au riche effet coloré (fig. 78). Quatre personnages sont mus par une mystérieuse gestuelle en quoi la fantaisie chromatique de l'artiste le dispute à une sobriété raffinée de la composition et du dessin.



*Figure 78.- Giovanni Bellini (Italie, 1433-1516). L'Ivresse de Noé.
Huile sur toile, 103 x 157 cm. Musée des Beaux-Arts, Besançon – France*

Chez notre contemporain Fernando Botero, non seulement le thème du sommeil est répliqué- il est vrai avec un malin plaisir - mais ses personnages empâtés aussi inexpressifs que massivement dignes sont assoupis, de préférence en plein jour. Dans la Sieste, une sorte de fort des halles en veste est pris de somnolence (fig. 79). C'est une réplique contemporaine du célèbre personnage de Charles Dickens « Les Aventures de Mr Pickwick ». (Le syndrome de Pickwick se définit par l'apparition chez un sujet obèse d'apnées obstructives du sommeil, d'une somnolence la journée....). Coiffé d'un galure, il dort attablé devant des fruits et des couverts, la main serrant encore un verre vide. L'intérieur a des murs ornés de tableaux aux tons pastels. Cette insistante passivité, dans l'œuvre de Botero relève, à tout le moins, d'une

pathologie de la chiffe molle : la plupart de ses figures, comme un certain nombre de nos contemporains, en sont frappés.



Figure 79.
Fernando Botero
(Colombie, 1932).
La Sieste, 1986.
Huile sur toile, 144 x 127 cm.
Collection particulière
©Fernando Botero

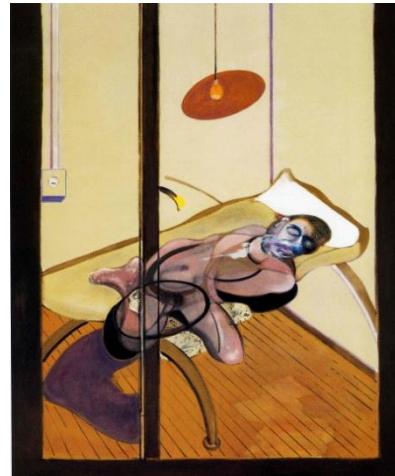
C'est encore à Botero que nous devons une rare représentation de l'Insomnie (fig. 80), ce mal du siècle, sans doute de tous les temps. Les figures aussi nues qu'elles sont corpulentes scrutent le plafond, yeux grands ouverts. Sont-elles perturbées par quelque réflexion ou craignent-elles des troubles respiratoires (apnées du sommeil) liés à leur surpoids ? Le spectateur est libre, au reste, d'entretenir ses propres supputations.



Figure 80.
Fernando Botero
(Colombie, 1932).
Insomnie, 1990.
Bronze,
73 x 125 X 145 cm.
©Fernando Botero

Sommeil tourmenté. Ce sujet se trouve étudié par Francis Bacon (1909 – 1992) qui transforme le spectateur en témoin consentant. Dans *Figure dormante* (fig. 81), d'évidence mâle et peinte d'après une photographie prise par l'artiste, un personnage aux paupières et sourcils très marqués apparaît couché sur un lit courbe, le sexe entouré d'un cerne noir. Il a les jambes repliées. Sa consistance paraît aléatoire, sur le bord du matelas, prête à tomber. Il se laisse voir derrière une fenêtre d'hôpital, à travers la vitre, comme versée dans l'immatérialité du sommeil. Le corps semble flotter au mitan d'un espace auquel il n'appartient pas. La lampe a une couleur orange, le lit est transparent, et le visage du dormeur se trouve déformé par un jet de matière blanchâtre. L'artiste, dont le visage avait pris, sur le tard, une sorte de masque, est ce même double inavoué que le miroir du tableau restitue et rend intelligible. Il y a, chez Bacon, hercule de la souffrance révélée jusqu'à en être strident, une humanité demeurée à demi sauvage, et même magmatique, en particulier dans le traitement des figures ; et une inhumanité assouplie d'essence totémique qui d'humain le font plus qu'humain.

Figure 81.
Francis Bacon
(Grande-Bretagne, 1909-1992).
Figure dormante, 1974.
Huile sur toile, 198 x 147.5 cm.
Collection particulière,
New York – Etats – Unis
©The estate of Francis Bacon/All rights
reserved/ADAGP, Paris, 2012



Encore traditionnaire au sens où l'art moderne exprime des émotions, déjà sues, dans des registres et de nouveaux moyens, le peintre Jean Rustin (1928) fait écho, lui aussi, dans *La Sieste*, au thème de l'artiste troublé, soudain, par un modèle aux cuisses négligemment écartées, qu'un sommeil trouble met opportunément en valeur, sur une chaise-longue d'atelier (fig. 82). On peut supposer que l'indifférence du transgresseur, assis sur le sol, dos au mur, n'est qu'apparente. Il a espéré, peut-être, cet instant où se produit l'extraordinaire ; il a le double visage tendu d'un robuste voyeur qui vibre et vit cet instant en une façon d'effroi ; il est simultanément à l'extérieur et au-dedans de la scène. En appétence de peinture, il se fortifie dans l'idée que le modèle est sujet à sonder ; que le tableau qui le réfléchit, est réfractaire à la vitesse, qu'il est engagé dans le cycle de la lenteur.



Figure 82.
Jean Rustin (France, 1928).
La Sieste, 1928.
Collection privée
©ADAGP, Paris, 2012

Il arrive que des limons du sommeil surgissent des créatures à poils et à plumes, comme il en va chez Goya (Y Lucientes, Francisco de - 1746-1828) dans *El sueno de la razon*

produce monstruos (Le sommeil de la raison produit des monstres, série de gravures noires des Caprices) et ce, jusqu'aux atypiques cauchemars, hallucinés et secoués de spasmes, par surcroît hantés d'animaux aux yeux révulsés (fig. 83).

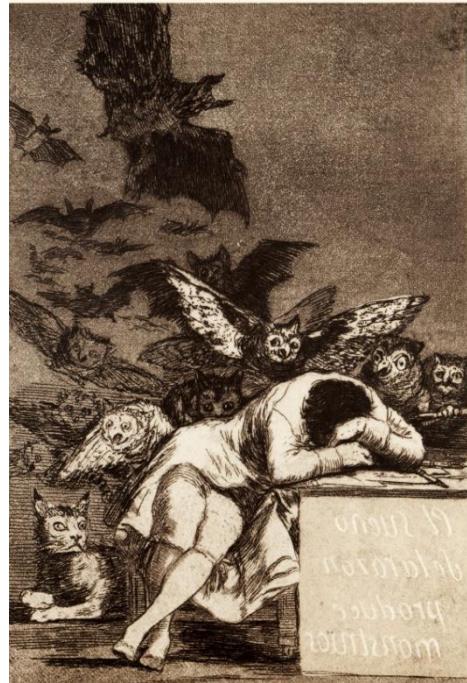


Figure 83.
Francisco de Goya (Espagne, 1746-1828).
Le sommeil de la raison produit des monstres.
Los Caprichos, gravure.
Bibliothèque royale Albert Ier,
Bruxelles – Belgique

Comme chez les pré-romantiques anglais (James Macpherson, Poèmes d'Ossian, 1760), Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli, 1741-1825) crée des ambiances où une certaine réalité est mêlée de fiction. Dans son tableau *Le cauchemar* (fig. 84) il dépeint une oppressante atmosphère : un lit avec une femme nue couchée en travers, laquelle est observée, ou veillée, par une créature mi-homme à traits simiesques. A l'arrière-plan, une tête de cheval regarde, yeux révulsés.

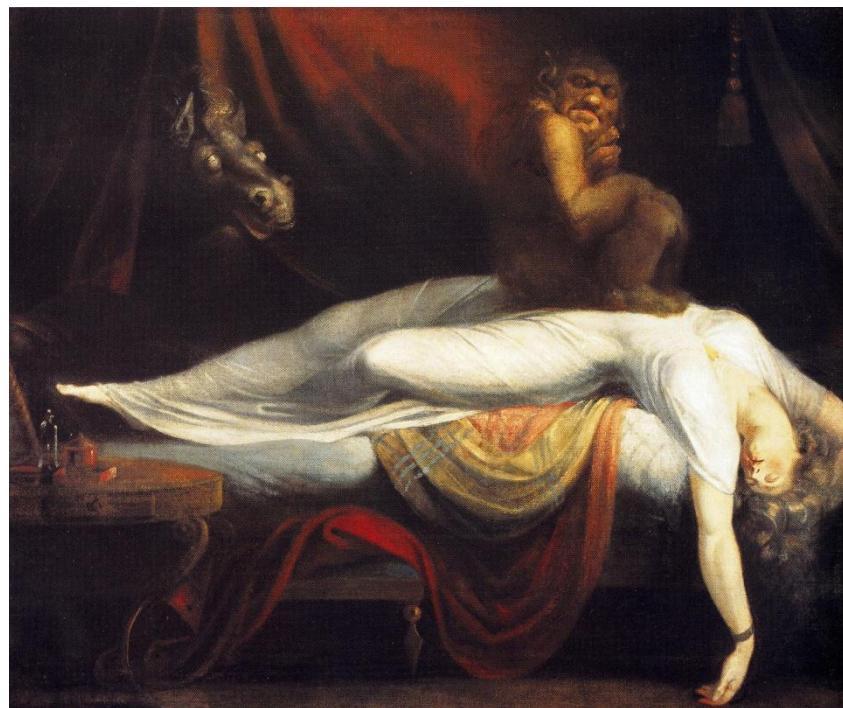


Figure 84. - Johann Heinrich Füssli (Suisse, 1741 - Grande-Bretagne, 1825).
Le Cauchemar, 1781. Huile sur toile, 101,6 x 127cm.
Institut of Arts, Detroit - Etats-Unis.

A juste raison, Füssli est jugé fantastique dans la mesure où, plutôt que dans un sensualisme surnaturel, il pénètre et fore les ténèbres de la folie et du crime (inspiré par le Lady Macbeth, de William Shakespeare, et par le poète Milton), qu'il soumet à d'inextricables transes (fig. 85). Le tableau décrit le moment où Lady Macbeth, hantée par le remords de ses meurtres et sombrant dans la folie, marche dans son sommeil tout au long des corridors d'une grande forteresse. En celles-ci s'agitent les ondes aiguës d'une nef des fous aux clairs-obscur bibliques. On suppose l'homme, qui étudia la théologie, artiste assez hagard pour plonger sa peinture dans un puits sans fond. Les formes y sont convulsives ; le sommeil est « instrumentalisé » comme en un théâtre de l'effroi. Une compulsive énergie se déverse ainsi dans une œuvre où l'inconscient macère et fermente.

*Figure 85.
Johann Heinrich FÜSSLI,
dit Henry FUSELI
(Suisse, 1741 – Grande-Bretagne, 1825)
Lady Macbeth somnambule
(Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène I).
Peinture, 221 x 160 cm.
Musée du Louvre, Paris – France*



Clôturons ce chapitre par une légende plus optimiste consacrée à une fabuleuse hypersomnolence (le trop dormir).

La légende : pendant la persécution de Decius (en l'an 250), sept chrétiens (peut-être des frères) se réfugièrent dans une grotte après avoir courageusement résisté aux menaces du gouverneur d'Ephèse, qui voulait les contraindre à s'apostasier. On les emmura dans cette grotte afin de les faire périr. Les martyrs s'endormirent. Cent cinquante-huit ou cent quatre-vingt dix-sept années plus tard, en 408 ou en 447, sous le règne du très chrétien Théodose II, ils se réveillèrent, croyant n'avoir dormi qu'une seule nuit. Miraculeusement libérés, ils envoyèrent, pour acheter des vivres, l'un d'eux, qui fut fort étonné d'apercevoir le signe de la Croix sur les portes, et qui étonna pareillement les marchands en leur présentant de la monnaie du temps de Décius.

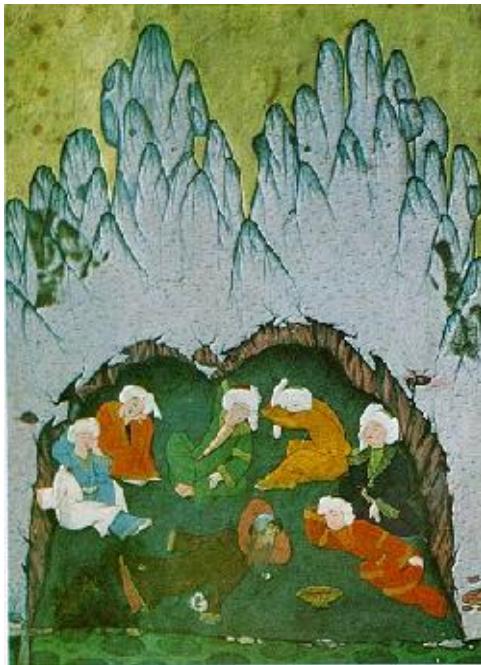


Figure 86.
Anonyme (Turquie, 16ème siècle).
Les Sept Dormants,
dans *Les personnages importants*
de l'*Histoire*, 1583.
Miniature.
Musée de Topkapi,
Istanbul – Turquie

Un article du Dictionnaire philosophique de Voltaire est consacré à cette légende. Avec des nuances dans l'histoire racontée, ce thème se reproduit dans le monde islamique. Selon le Coran, le sommeil miraculeux aurait duré 309 ans. À Ephèse, comme dans d'autres pays musulmans, on continue à honorer les Sept Dormants. Chaque année, des dizaines de milliers de pèlerins, musulmans et chrétiens, viennent prier et se recueillir à la Maison de Marie et à la Caverne d'Ephèse. L'image de la miniature (fig. 86) est un exemple parfait d'une combinaison de coloris riches de tonalités lumineuses comme il en va dans les conceptions artistiques des peintres ottomans du XVIème siècle.

6. Rêves, progénitures du sommeil

«Nôtre est l'étoffe / Dont les rêves sont faits, et notre petite vie / Est cernée de sommeil. » Des vers que Shakespeare, dans l'acte IV de La Tempête, place dans la bouche de Prospero (William Shakespeare, Tragicomédies II, Bouquins- Robert Laffont, Paris, 2002).

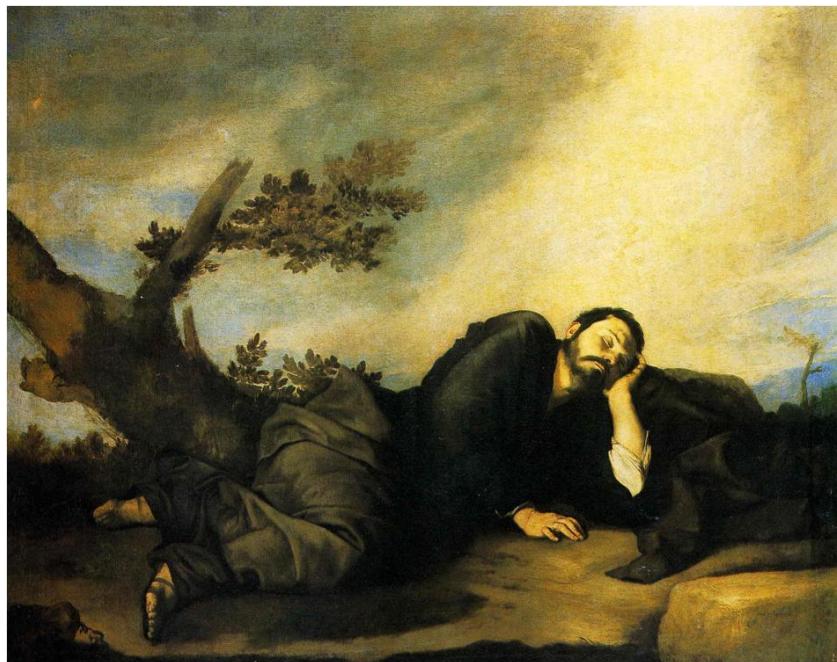
On rêve continûment dans l'art, même lorsqu'on lui substitue le mot Songe, sans doute connoté avec Jacob: " Il eut un songe : voilà qu'une échelle était plantée en terre et que son sommet atteignait le ciel, et les anges de Dieu y montaient et descendaient ! " (Bible, Genèse, XXVIII, 12). Dans le tableau d'un anonyme provençal du XV è siècle, du sommet de l'échelle Dieu, juché sur des nuages tout pacifiques qui ressemblent aux corolle d'une fleur (fig. 88), bénit et annonce à Jacob . « La terre sur laquelle tu es couché, c'est à toi que je la donnerai ainsi qu'à ta descendance».



Le visage émacié du dévot exprime les fatigues du voyage. En un lieu dénommé Béthel, il dort comme savent dormir les saints, la tête sur une pierre, sans autre que sa robe ramassée en plis, toute poussiéreuse. Ce songe n'est que par de grands éclats blonds appuyés sur des rouges brûlés. Ils se détachent sur un fond de paysage cristallin, eux-mêmes accentués par des zones d'ombre. Sans mise au point mathématique, l'illusion perspective est peu ou prou en place. La profondeur du paysage va se perdre dans un beau bleu azur, aussi immobile et obéissant que le corps du pèlerin.

*Figure 87.
Nicolas Dipre
(Connu en Provence de 1495 à 1531)
Le Songe de Jacob, 15^e siècle.
Transposé de bois sur toile
Musée du Petit Palais, Avignon – France*

En 1639, Jusepe de Ribera (dit, l'Espagnolet, 1591-1652) travaille aussi sur le thème du Songe de Jacob, esprit profane et volupté en sus. Et pas seulement. Chez lui (fig. 88), le personnage vêtu d'une sombre houppelande plissée, est assoupi, tête appuyée dans sa main, sur une dalle de pierre bornée par un arbre incliné. Le registre coloré progresse d'une saturation de lilas au noir moiré en passant par une gamme de violets. L'austérité est prégnante. Le rêveur a le visage placé sous un coup de lumière, ainsi que la dalle sur laquelle il est étendu. Ici, nulle échelle. Au-dessus, des nuages dorés abritent des figures vaporeuses à peine perceptibles qui se confondent avec le ciel. La scène est intemporelle. Elle se déroule dans un mystérieux climat de fin de journée où flotte un air de drame, dans la plus charnelle des douceurs.



*Figure 88. Jusepe de Ribera (Espagne, 1591-1652). Le rêve de Jacob, 1639.
Toile, 179 x 233 cm. Musée du Prado, Madrid – Espagne*

La mise en scène du songe de Jacob, de Chagall, permet de montrer Jacob en même temps que son rêve (fig. 89). Celui-ci s'organise autour d'une frêle échelle que les anges n'empruntent pas mais autour de laquelle ils exécutent de gracieuses circonvolutions. Dans cette image, Chagall a ressenti la profonde parenté de ses sujets profanes et sacrés.



*Figure 89. Marc Chagall (Russie, 1887 - France, 1985).
Le Songe de Jacob, 1960-1966. Huile sur toile, 195 x 278 cm.
Musée national du Message Biblique Marc Chagall, Nice - France
©ADAGP, Paris, 2012*

Vecteur du rêve, le sommeil est lui-même propice au pressentiment. Le sommeil, grâce auquel s'essorent les rêves de légende ou se préparent des orages prophétiques, est alors un fabuleux tremplin de l'imaginaire. Le célébrissime, et si nimbé de crédulité souriante, Songe des rois Mages, vient illustrer le premier cas de cette bienheureuse couche couronnée d'appelés, qui sont sagement cousus sous une couverture de sommeil et un ondoyant surplis (fig. 90). Ils ornent un chapiteau en belles pierres grenées, dans la salle capitulaire de la cathédrale romane Saint-Lazare, d'Autun (12ème siècle).



*Figure 90. Maître Gislebertus d'Autun, (France, 12ème siècle).
Le Songe des rois mages, 1130-1135. Cathédrale Saint Lazare, Autun – France*

L'ange, expert en communication, leur indique la direction de l'étoile, qui les guidera jusqu'à Bethléem : d'un index, il pointe l'astre pareil à une fleur ; de son autre main, il touche celle d'un roi, qui ouvre ses yeux ; l'un est antenne de ciel, l'autre prise de terre. Les quatre personnages de la Bible se trouvent ainsi en connexion spirituelle, par la vertu d'un tailleur de pierre bourguignon, qui aimait que l'on se touchât, pour mieux transmettre l'inaudible et céleste mot de passe. Cette page est celle du grand livre ouvert susceptible d'édifier l'âme, sans appui aucun de la parole : « l'image » n'est-elle pas le meilleur des passages conduisant au Divin ? Elle retient, dans les tailles d'un relief mis à la verticale d'un chapiteau, assez de naïveté populaire, de simplicité innocente et de bonhomie, susceptibles, hic et nunc, d'émouvoir, puis d'emporter l'adhésion des coeurs. C'était dans les temps où la nuit était noire, et blanches les églises et les monastères de l'Europe bâtieuse, convertie à un sacerdoce miséricordieux.

Rêves et prémonition, les images se bousculent. Dans quel ordre les représenter ? Dans notre choix, optons pour l'ancienneté des artistes plutôt que celui des évènements décrits.

Chez les « primitifs », où l'illogisme participe de choix, à la fois personnels et d'époque, la sévérité de la composition se trouve atténuée parfois lorsqu'il s'agit de peindre une prédelle, base à tableautins qui complète le retable de l'autel. Il en est ainsi avec Pietro Lorenzetti (1280/85-1348, Sienne - Italie) lorsqu'il reçoit une commande des Carmélites. Dans cette scène, un ange annonce en rêve au père du prophète Elie, que son fils sera à l'origine de la fondation de l'Ordre du Mont-Carmel (fig. 91): c'est le Rêve de Sobac.



Figure 91. Pietro Lorenzetti (Italie, 1288/90-1348). Le Rêve de Sobac, 1328-1329. Panneau de la prédelle du retable des Carmes. Détrempe sur bois, 37 x 44 cm. Pinacothèque, Sienne - Italie

Le dormeur est au fond d'une alcôve. Il se laisse voir par deux hautes ouvertures. La surface des couvertures et les carrelages sont à motifs géométriques plaisamment colorés, tandis que les architectures imaginaires sont traitées en subtils dégradés d'un beau vert grisé personnel. Les hauteurs réservent la surprise d'arcs posés sur de graciles colonnettes, qui sont mises en valeur par le doré du fond.

Piero della Francesca élabore la légende tant rappelée, selon laquelle l'empereur Constantin 1^{er} le Grand (270/288-337 – promulgateur, en 313, des édits de Milan par lesquels était reconnu le christianisme comme religion d'Etat) est incité, en rêve, à embrasser la foi chrétienne (fig. 92). La veille de la bataille du pont Milvius, un ange lui désigne la croix (chrisme) en lui assurant : « Sous ce signe, tu vaincras ».

La scène est nocturne. On voit, par la tente entrouverte, l'empereur sous ses draps, recouvert d'une courtine rouge. Deux soldats veillent. Un garde du corps est assis sur le rebord du lit, tourné vers nous. Quand soudain, le ciel s'entrouvre : un ange fulgurant, au volume évasif tant la déformation est grande, tombe en flèche du ciel. Vif éclairement. On note : les légionnaires harnachés à la romaine sont crédibles. Innovation : ils ont une ombre que les figures médiévales toute plates n'avaient pas jusque-là.



Figure 92.
Piero della Francesca
(Italie, v. 1416-1492).
Le Rêve de Constantin, v. 1460.
Détail d'une fresque.
Eglise San Francesco,
Arezzo - Italie

Le peintre règle la scène à la façon d'un géomètre minutieux. Il fait jouer à la lumière un rôle capital, épandue à flot sur le cône de l'abri et les tombés de la tente. L'espace est suggéré avec force. Miracle, la lumière dévoile un mystère en l'éclairant violemment. Grâce à elle, le modelé, recherché avec tant d'audace par Piero et, avant lui, Masaccio, livre la mesure de la profondeur de champ : rotondité et pliures de la tente ; alternance du sombre et du clair dans la pièce du dormeur tenue par un poteau cylindrique comme en ont les cirques ; légionnaire de biais, au premier plan, debout, et l'autre qui nous fait face partagés par un subtil jeu de nuances. Tout est serein et vivant malgré l'atmosphère surnaturelle de l'ensemble. Le Rêve de Constantin (1460) peint à fresco à l'Eglise San Francesco d'Arezzo a autant valeur de chef-d'œuvre, que le grandiose Saint-Jacques sur le chemin du supplice, fresque qu'Andrea Mantegna avait conçue pour l'église des Eremitani à Padoue, hélas détruite par des bombardements en 1944.

Mais, dans l'onirothèque occidentale, le paragon du rêve, tissé de cent actes divers, est un jeu plus ou moins ambitieux qui, dans la corne d'abondance des arts se renouvelle, ou plutôt se recrée sans faiblir. Les batteries du rêve paraissent inépuisables, comme si elles étaient susceptibles de s'auto-recharger au fur et à mesure de leur besoin en énergie. Car, pour ce qui a trait à la production d'images oniriques, la bobine du film, sans cesse impressionnée, demeure intacte à chaque réemploi. Dans la norme du sommeil auquel il est fidèle, le rêve, sitôt déroulé, se dissout et revient sans qu'on le décide. C'est un récidiviste à débit variable, dont l'agilité ne se dément pas, même avec l'âge.

Dans Le Songe du chevalier l'espagnol Antonio de Pereda (1608-1678), le noble et puritain hidalgo est assoupi dans un fauteuil (fig. 93). Devant lui, une table couverte d'objets hétéroclites, entre autres deux crânes posés sur un livre et des pistolets, des pendules, chapelet, mappemonde, doublons, colliers, bougie éteinte, bouquet de fleurs etc. Un ange féminin, tout juste adolescent, est debout, ailes déployées. Sa beauté est d'innocence, qu'on pourrait rapprocher de celle de l'ange souriant de la cathédrale de Reims. Il regarde le chevalier en lui présentant un phylactère, qui laisse deviner - sans pathétique - de ce dont atteste cette table : rien ne saurait être éternel ! Pour éclairée qu'elle soit, la scène se déroule dans les ténèbres. Le sommeil de la conscience est, en ce cas, marqué d'analogie moraliste. Et le souffle divin, qui visite le dormeur, est paré de grâce.



Figure 93.
Antonio de Pereda
(Espagne, 1608-1678).
El sueño del caballero
(*Le Rêve du chevalier*),
milieu du XVIIe siècle.
Huile sur toile, 152 x 217 cm.
Academia de San Fernando,
Madrid – Espagne

Füsseli a pris connaissance du poème « Le Paradis perdu », de John Milton, dans sa jeunesse à Zurich. Comme nombre de Romantiques, il était attiré par le surnaturel, les rêves et l'imagination du poète. La peinture (fig. 94) illustre un passage du poème de Milton qui compare la chute des Anges déchus aux Enfers, à l'ensorcellement d'un berger par la musique et les danses des Fées déchaînés. Au-dessus du berger qui rêve, flotte une ronde éblouissante de belles créatures aux formes rythmiques sorties des ténèbres. Des objets et des personnages surnaturels peuplent le tableau. Dans l'angle droit, en bas, la reine Mabs, celle qui amène les cauchemars, est assise sur une marche en pierre. Cauchemars et songes se confondent dans les œuvres de Füssli (chapitre 5, fig. 84).

Figure 94.
Johann Heinrich Füssli
(Suisse, 1741- Grande
Bretagne, 1825).
Le Songe du berger,
1762. Huile sur toile,
154.5 x 215.5 cm.
Tate Gallery,
Londres – G.B.



Ingres y va, lui aussi, d'un grand format onirique et codé. En effet, le Songe d'Ossian cultive, dans une matière qui se mêle à l'objet du poème épique (si célèbre en son temps, où les romans de chevalerie, de Walter Scott passionnent l'Europe) de James Macpherson (1760 – Poèmes d'Ossian), la légende du barde écossais qui, en rêve, voit Oscar, son fils mort coiffé d'un heaume de guerrier, avec Malvina épouse de ce dernier. Fingal son père, roi de Morven est là, ainsi que Starnos roi des Neiges accompagné de jeunes filles jouant de la harpe. Un Ingres de plein enthousiasme irrationnel anime (fig. 95), au milieu de nuées nocturnes finement tamisées, un foyer que creusent en entonnoir, d'aveuglantes lueurs hantées par des groupes de fantômes surgis du néant.



Figure 95.

Jean-Auguste-Dominique Ingres
(France, 1780-1867).
Songe d'Ossian, 1813.
Huile sur toile, 335 x 194 cm.
Musée Ingres, Montauban – France

Le Rêve de Pierre-Cécil Puvis de Chavannes (1824-1898), est d'une tout autre nature (fig. 96): classique dans sa scénographie, épurée dans un dessin où domine un registre coloré d'essence plutôt crayeuse. Le sujet rêvant est visité par de diaphanes silhouettes féminines qui, planantes, le survolent pareilles à des sosies. Ce sont des ectoplasmes descendus du ciel.



Figure 96.

Pierre-Cécil Puvis de Chavannes (France, 1824-1883).
Le Rêve, 1883. Huile sur toile, 82 x 102 cm.
Musée d'Orsay, Paris - France

Le profitable consisterait à placer ces créatures à côté de l'exubérance d'un autre peintre symboliste, Jacek Malczewski (1854-1929) qui orchestre L'Heure de la création - La Harpie endormie-, car l'agitent un violent plaisir érotique de rêveur halluciné (fig. 97). En effet,

le peintre s'est portraituré en buste, dans le bas du tableau, et ce n'est pas hasard s'il a placé les puissantes courbes de la chimère au-dessus, sorte de tentation charnelle campée sur fond de nature. Est-ce donc l'artiste qui se trouve en état de désir inconscient ou elle qui, en convoitise, va finir par chuter sur sa proie ? Dans son sommeil, la harpie en sourit d'avance. Elle est persuadée : la fascination qu'elle exerce sur l'homme, s'avère irrésistible.



Figure 97.
Jacek Malczewski
(Pologne, 1854-1929).
L'Heure de la création –
La Harpie endormie,
1907.
Huile sur carton,
72 x 92 cm.
Collection particulière,
Poznan - Pologne

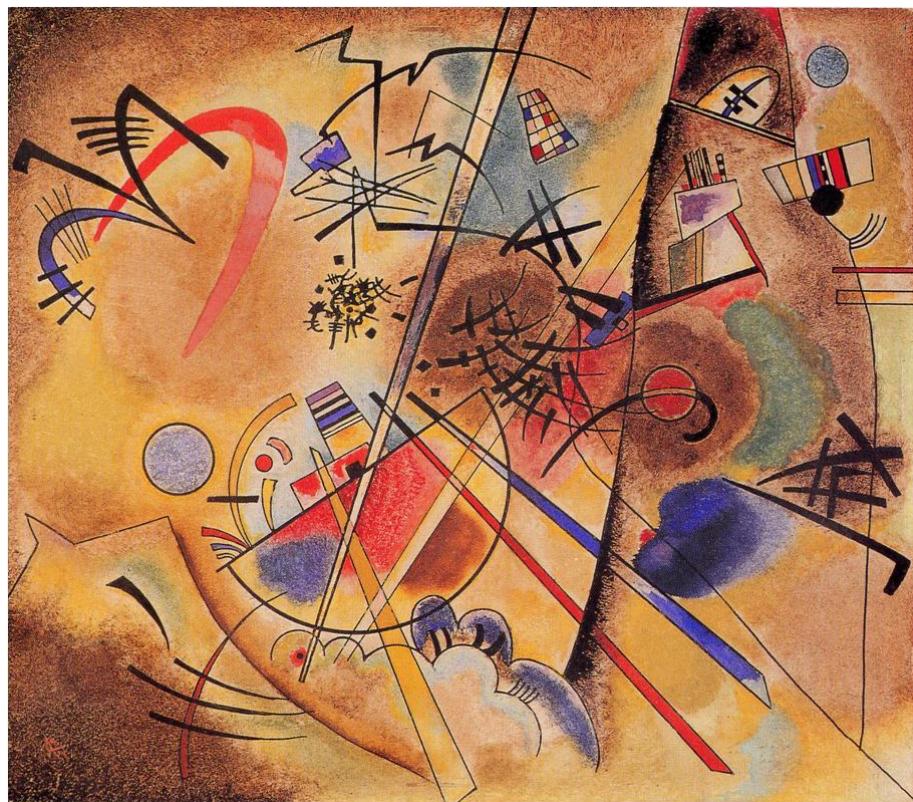
Allégorie exotique et dévorante toute différente, chez Henri Rousseau (dit, le Douanier, 1844-1910) dont le Rêve est pétulant. L'artiste est employé à l'Octroi. Il s'invente une jungle aux lions (fig. 98), farcie de fleurs équatoriales et d'oiseaux bariolés, jungle d'émerveillé où il choisit de placer, sur un sofa cramoisi, une nudité à peau blanche agrémentée de longues tresses blondes! Autodidacte touché par le génie, Rousseau, sans peur et sans reproche aurait pu, à bon droit, placer en exergue de son tableau, une gaie devise latine: Horas non numero nisi serenas (Je ne compte que les heures heureuses). Et, en effet, seul un artiste aussi instinctif que lui pouvait de la sorte enchanter ses journées, et les nôtres. Il se croyait, en toute modestie, dans le vrai de l'art lorsqu'il disait à Picasso, qui a rapporté le mot, « tu es bon dans le genre égyptien, moi dans le style moderne ».



Figure 98.
Henri Rousseau
(France, 1844-1910).
Le Rêve, 1910.
Huile sur toile,
204,5 x 299 cm.
Museum of Modern Art,
New York – Etats-Unis

Au 20^e siècle, en particulier entre les deux guerres, les artistes surréalistes mettent en œuvre la théorie de libération du désir en inventant des techniques visant à reproduire les mécanismes du rêve. A leurs yeux, la peinture doit être une invite à pénétrer dans le monde de l'imaginaire, du rêve et de la légende par la rencontre d'éléments disparates. En effet, André Breton considérait le surréalisme comme l'union de ces deux concepts si souvent opposés que sont le réel et l'imaginaire. Ainsi que l'atteste cette phrase tirée du Premier Manifeste du Surréalisme (1924) : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue ».

A cette vision du rêve, Wassily Kandinsky (1866-1944) s'accorde le temps d'un éclair. L'année qui a suivi la publication, par André Breton, avec les signatures d'Aragon, A. Artaud, R. Crevel, J. Delteil, J. Baron, R. Desnos, entre autres, du premier Manifeste du Surréalisme, est aussi celle où l'initiateur, en 1910, de l'art abstrait, peint *Petit Rêve en rouge* (fig. 99). Se rebellant contre le passé, Kandinsky, aussi féru de théorie que de pratique, donne un élan constitué de lignes droites qui se coupent en parallèles, damiers, cercles et courbes où la couleur est conçue en un état tantôt pulvérulent, tantôt gazeux. L'idée du rêve est syncopée. C'est celle d'une sorte d'implosion contenue dans un réseau de formes saisies en un espace sans borne, dénué d'échelle, où n'existent plus ni haut, ni bas. C'est celui de l'univers cosmique, sans début, ni fin.



*Figure 99. Wassily Kandinsky (Russie, 1866 – France, 1944).
Petit rêve en rouge, 1925. Huile sur papier sur carton, 35.5 x 41.2 cm.
Kunstmuseum, Berne – Suisse. ©ADAGP, Paris, 2012*

En 1931, soit peu avant la publication du second manifeste du Surréalisme qu'il signe au côté, notamment, de Luis Bunuel, Joë Bousquet, René Char, Francis Ponge et Yves Tanguy, Salvador Dalí (1904-1989) élabore son Rêve. Une femme en buste (fig. 100), aux paupières démesurément gonflées, est prise dans d'étranges reflets verts ; sa chevelure flotte au vent, tandis que des silhouettes, humanoïdes plutôt qu'humaines, se profilent en

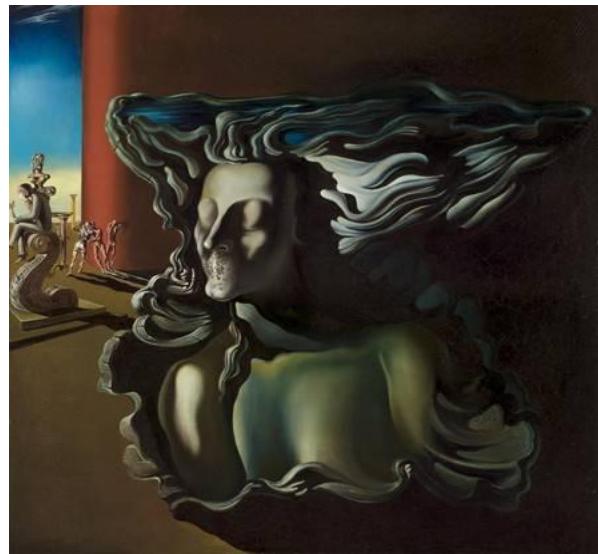
perspective au bas d'une muraille rouge en projetant leurs ombres. En cela, Dali applique son abracadabrante théorie des activités « paranoïaque critique définie comme une méthode spontanée de connaissances irrationnelles basée sur l'association interprétative critique des phénomènes délirants» !

*Figure 100.- Salvador Dali
(Espagne, 1904-1989).*

Le Rêve, 1931.

Huile sur toile 96 x 96 cm.

*The Cleveland Museum of Art,
Cleveland-Etats-Unis*



© Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Foundation/ARS, New York), ADAGP, Paris, 2012

Dali persévéra d'ailleurs dans sa voie d' « électron libre. » Il donne forme à son tableau (fig. 101) intitulé : Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme grenade une seconde avant l'éveil ! En effet, explique-t-il dans son style amphigourique teinté de logique : il faut « Imager pour la première fois la découverte par Freud du rêve typique d'une longue affabulation, conséquence instantanée d'un accident provoquant le réveil. De même que la chute d'une tringle sur le cou du dormeur provoque simultanément son réveil et un long rêve aboutissant au couperet de la guillotine, le bruit d'une abeille provoque ici la piqûre du dard qui réveillera Gala ». Toute la biologie créative surgit de la grenade éclatée. Placé au fond, le pachyderme du Bernin porte un obélisque avec les attributs papaux. Il s'agit



©Salvador Dali, Fundacio Gala-Salvador Dali/ADAGP, Paris, 2012

d'une interprétation fantaisiste des écrits du découvreur de la psychanalyse. Elle a le mérite, au-delà de la logomachie dalidienne, d'une pensée aussi burlesque - éléments disparates qui se repoussent - que cohérente. Pour Dali, le rêve est une mantique (du grec mantiké, ou « divination ») au sens donné par Aristote, c'est-à-dire une science des rêves, faite pour renseigner sur les tribulations de l'âme, qui demeure éveillée alors même que le sujet dort et « met en œuvre toutes les actions du corps. C'est cette âme qui, « toute à elle-même, ayant recouvré sa nature propre, prophétise et annonce ce qui va arriver. »

*Figure 101.
Salvador Dali (Espagne, 1904-1989).
Rêve provoqué par le vol d'une abeille
autour d'une pomme-grenade une seconde
avant l'éveil, 1944.*

Huile sur toile, 51 x 41 cm.

*Collection Thyssen-Bornemisza,
Madrid - Espagne*

Aussi, le rêve tire-t-il sa substance du support où il se pose, fructifie et entre en osmose avec de labiles réalités.



Comme chez Yves Tanguy (1900-1955), homme bardé de la foi du sceptique, avec qui la Rêveuse ingénue (fig. 102). Ce pays respire, à ce qu'on voit, dans le rayon vert d'une certaine apesanteur. On sait que, l'instant d'après, il se sera évanoui.

Figure 102.

Yves Tanguy

(France, 1900- Etats-Unis, 1955).

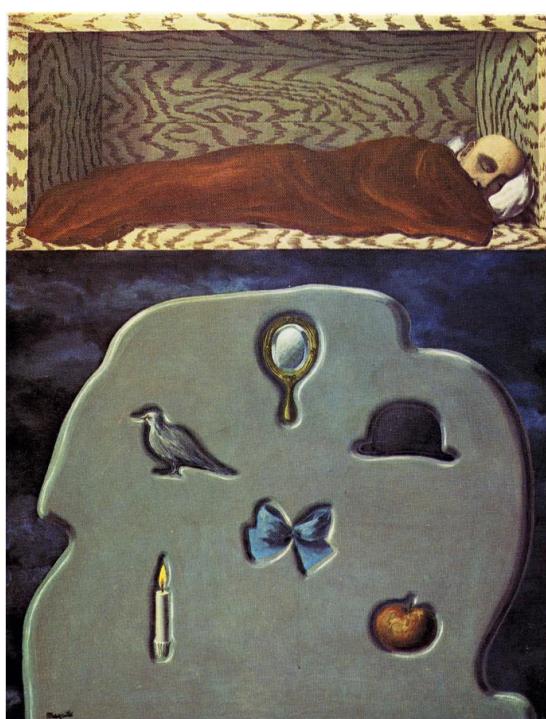
Rêveuse (Dormeuse), 1927.

Huile sur toile, 55 x 46 cm.

Collection particulière, France

©ADAGP, Paris, 2012

L'art ne craint guère de changer les formes, au contraire car c'est là une de ses raisons d'être n'ayant de cesse de modifier notre regard sur la réalité. Il refuse l'habitude dans le façonnage d'un réel qui n'appartient qu'à lui. Esprit fort il va, comme chez le pince sans rire, et pourtant si sérieux, René Magritte (1898-1967). Peintre du coq-à-l'âne, l'artiste en a fait un système où le ferment de l'absurde le dispute à une ironique désaliénation. Avec lui, l'art est donc là où on l'attend guère. Il est duel : tentative de se soustraire aux habitudes de voir et de



juger ; à son revers, persiflage, acidité, provocation. L'attrition lui est étrangère, parce qu'il demeure à la marge d'une « actualité » aux semelles de plomb. La dialectique, par métaphore interposée, l'emporte. Il croise au large de reliefs connus : Le Dormeur téméraire montre (fig. 103) un dormeur chauve sous une couverture, perché sur une couchette de train tandis que le bas du tableau est constitué d'objets de son rêve, comme il en va pour les récits dans les cartouches égyptiens

Figure 103.

René Magritte (Belgique, 1898-1967).

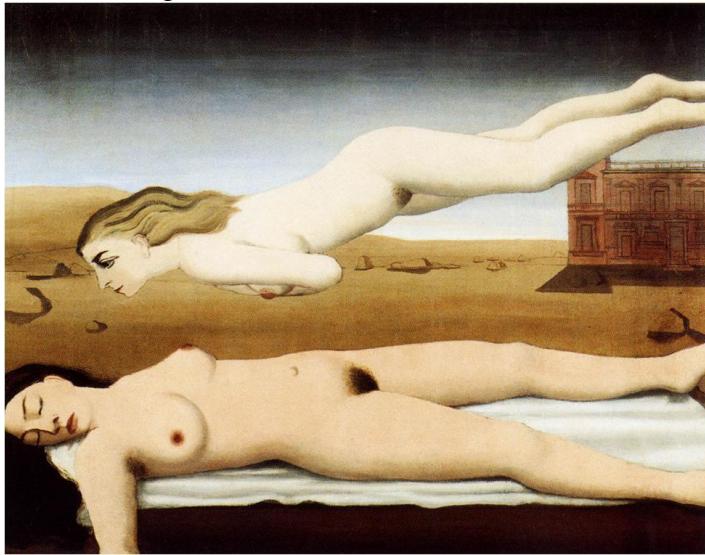
Le Dormeur téméraire, 1928.

Huile sur toile, 116 x 81 cm.

Tate Gallery, Londres – G.B.

©ADAGP, Paris, 2012

En traditionaliste, Paul Delvaux (1897-1994) accorde au Rêve de pouvoir peser sa part d'onirisme (fig. 104). C'est un étrange nu à chair chlorotique, qu'il représente, un nu qui a la faculté de planer pareil à un ange sans ailes, au-dessus d'une introvertie et, pour peu de temps encore, réfrigérante dormeuse.



Subséquemment, réussira-t-il, cet ange équivoque, à éveiller les sens de celle qui, pas encore poinçonnée par le désir, gît les yeux clos ? Paul Delvaux suggère, sans outrance aucune, les approches d'amours féminines bien réelles, aux mises en page pleines, conscientieuses et inspirées.

Figure 104.- Paul Delvaux

(Belgique, 1897-1994).

Le Rêve, 1935.

Huile sur toile, 148 x 173 cm.

Collection particulière

©Fondation Paul Delvaux, St

Idesbald/ADAGP, Paris, 2012

. Enfin, le spectacle du douloureux tableau Le Rêve de Frida Kahlo (1910-1954 ; épouse du peintre mexicain Diego Rivera) où, selon toute apparence, le peintre se débarrasse d'une sorte de malaise (fig. 105). Elle se présente elle-même, en effet, sous une couverture, plongée dans le sommeil, avec des rameaux de paliure (dite, épine du Christ) planté grimpante sur elle, indice et marque d'un cauchemar en cours : au ciel du baldaquin, le spectre de la mort sous la forme d'un squelette, posé à plat comme sur une paillasse de laboratoire ; les os y sont serrés par des fils où sont accrochés des bâtons de dynamite ; un bouquet de fleurs fait comme office de nid venimeux. Sa position en chair est analogue. Il est admis de voir, dans cette allégorie forcée du silence, une vision hiémale qui n'adviendra, pour Frida, que quinze ans plus tard. Ici, en surréaliste vertueuse, l'artiste s'affiche, simultanément, avec une « doublure » : avant et après. La page macabre détaille l'avant et le revers de la vie, chronique où présent et futur sont inexorablement reliés.

Figure 105. Frida Kahlo

(Mexique, 1910-1954).

Le Rêve (Le lit), 1940.

Collection Selma et Nesuhi

Ertegun,

New York – Etats-Unis

© 2012 Banco de Mexico Diego

Rivera Frida Kahlo Museums

Trust, Mexico, D.F./ADAGP,

Paris, 2012



Dans l'après seconde guerre mondiale, donner forme au sommeil, et qui plus est au rêve, conserve ses durables atouts de prodigalité formelle. Un Eduardo Chillida (1924-2002)

en est l'exemple probant. Il va, tel un Vulcain (l'Héphaïstos des Grecs) à l'ère de l'acier inoxydable et de l'atome, battant le fer d'une Enclume de rêve. Il s'agit d'une œuvre forgée de deux barres carrées pliées en ellipses qui se disloquent, Elle renvoie au symbole d'une dictature en passe de tomber en capilotade (fig. 106). L'inadéquation entre l'énoncé d'un objet, où s'élabore le rêve, et la matière brute censée l'exprimer, constitue un choc plein de saveur. Le tendre et le brutal, antinomiques par nature, sont ici réunis pour sceller une nouvelle alliance.



Figure 106.
Eduardo Chillida
(Espagne, 1924-2002).
Enclume de rêve N° 9, 1959.
Fer, 47 x 55 X 32 cm.
Kunsthaus,
Zurich – Suisse.
©Zabalaga-Leku /ADAGP,
Paris, 2012

Par contre, on peut monter en épingle Le Rêve de Jacques Doucet (1924-1994), peintre de l'abstraction lyrique française et co-fondateur du mouvement Cobra (1948). C'est un magicien dans ses variations colorées (fig. 107): des formes vues de près apparaissent comme en bouillie en raison de leur instantanéité, comparables en réalité à de visqueuses émulsions peu lisibles. Elles prennent consistance et se décryptent avec aisance, trois pas de côté ; elles sont pareilles à une lie de coloris, après qu'elles se soient déposées, précieuses, au fond d'un liquide.

Figure 107.
Jacques Doucet (France, 1924-1994).
Le rêve, avant 1970.
Collection particulière
©ADAGP, Paris, 2012



Abstractions rêveuses parées d'insolite abstrait : ainsi en va-t-il chez le peintre français d'origine chinoise Chu Teh-Chun (1920) dans un Songe aux taches volantes (fig. 108), fluides et discontinues.



*Figure 108. Chu Teh - Chun (né en Chine, 1920, travaille en France). Songe, 1992.
Huile sur toile, 130 x 162 cm. Collection de l'artiste. ©ADAGP, Paris, 2012*

En voisinage émotif, le ressenti de François Arnal (1924), même s'il s'agit, a contrario, d'un Rêve de pouvoir, litote humoristique (fig. 109), ou même un peu folingue, d'une aspiration agitée (des sexes ?). L'inconscient se manifeste à plein, quoique embusqué dans les arrière-cours du sommeil, en phases de dilatation ou de rétraction. Le rêve est vision et objet enliés.



*Figure 109.
François Arnal (France, 1924).
Rêve de pouvoir, 1994.
Huile et acrylique sur toile. 73 x 60 cm.
Collection privée
©ADAGP, Paris, 2012*

Mais, aux antipodes, dans le bush australien, les aborigènes transmettent, le plus souvent de mères à enfants, le pouvoir de remémoration des images peintes, soit à l'aide de pigments prélevés sur la nature ou d'acrylique, matière qui a l'avantage de sécher rapidement - depuis que cette production est proposée aux amateurs dans les galeries de Sydney et de Melbourne, sinon chez Sotheby's. Ce sont des images comme autant de mises en synergie, non pas du rêve au sens psychologique ou neuro - physiologique, mais du Rêve, Temps du Rêve (Dreaming) ou « Gens du temps passé ». Dans de semblables œuvres à caractère cultuel, il est loisible de voir, surtout, des tentatives spontanées de récits imagés d'exorcisme, un aide-mémoire communautaire, des actes d'appartenance tribale, même si de telles pièces sont à présent nominativement signées. Sinon, comment interpréter, de George Milpurrurru (1934) *The artist's mother Dreaming*, le Rêve de la mère de l'artiste, rêve de miel dhuwa où deux personnages dos à dos (fig. 110), couleur ocre sur écorce d'eucalyptus, dansent au milieu de récipients aussi légers que l'air ?

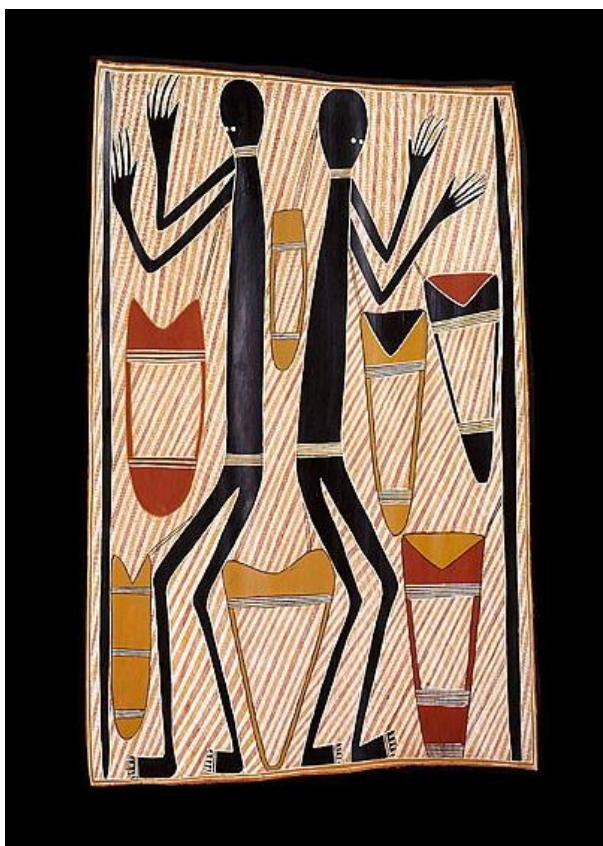


Figure 110.
George Milpurrurru
(Australie, 1934).
The artist's mother Dreaming
(Le Rêve de la mère de l'artiste),
1984.
Ocre sur écorce d'eucalyptus,
111 x 73.5 cm.
National Gallery of Australia,
Canberra - Australie
© George Milpurrurru /ADAGP,
Paris, 2012

7. Idéalité et réalisme

L'histoire du nu endormi est celle de la pudeur dévoilée par surprise, un peu comme si, à l'affût, le chasseur débusquait, dans l'imbroglio de son fort, une biche au repos. C'est ainsi que le rapportaient les mythes des Anciens hellènes (chapitre 4, fig. 60, 62-64, 67). Giorgione (Giorgio da Castelfranco - 1477-1510) lui, avait osé, dans une inaugurale Vénus endormie. Il s'agit d'une beauté dénudée à la plastique aussi parfaite qu'irréelle : dans un geste de gracieuse pudeur la main gauche dissimule le sexe, déjà protégé des regards il est vrai par le croisement des jambes (fig. 111). Ce nu, né du dessin, est sans défaut. Les proportions, sinon le principe de vénusté édictés par la Renaissance, sont respectés. Monade dénuée de trivialité, il repose avec langueur – ni mère, ni égérie, ni sainte – sur un drap, peau tendue et satinée que les fines couches en glacis assouplissent. Sa tête, à l'ovale de madone, est au confort.



*Figure 111.
Giorgio da
Castelfranco,
dit le Giorgione
(Italie, 1477-1510).
Vénus endormie,
v. 1510.
Huile sur toile,
108 x 175 cm.
Galerie des
Maîtres Anciens,
Dresde - Allemagne*

L'exquis, par le sommeil, est sans nombre. Il s'insinue dans Angélique et l'ermite, façonnés dans l'atelier de Rubens (1577-1630), sans doute de sa main (fig. 112). Il s'agit d'une séquence du Roland Furieux, de l'Arioste: Angélique est transportée sur une île ; elle y est endormie par un démon manipulé par un ermite. Ici, le vieillard dénude l'opulente jeune fille, héroïne traitée dans une pâte aussi lumineuse (vénitienne) que la draperie rouge qui la met en valeur.



*Figure 112.
Pierre-Paul Rubens
(Flandres, 1577-1640).
Angélique et l'ermite,
v. 1630.
Huile sur bois, 43 x 66 cm.
Kunsthistorisches
Museum,
Vienne - Autriche*

Lorsque ce sont des hommes qui sont pris par le sommeil, divers partis se font jour (chapitre 4, fig. 47, 57-59, 61). Mars et Vénus, de Sandro Botticelli (fig. 113) fixe, en une image symbolique, la perfection de la beauté masculine et féminine juxtaposée : déesse tout en sinuosité frémissante et drapée ; dieu nu, viril et lisse comme le marbre. Les touches rouges qui se répondent accentuent la symétrie des deux figures. Le jeu des lumières sur les deux visages en souligne le contraste psychologique. Mars, dieu de la guerre est endormi et désarmé, après l'amour, tandis que Vénus, déesse de l'amour est éveillée et en alerte. La morale de ce tableau nous suggère que l'amour a conquis la guerre ou même que l'amour est en tous points conquérant.



Figure 113. Sandro Botticelli (Italie, 1445 - 1510). Mars et Vénus, vers 1483. Tempera et huile sur bois, 69 x 173 cm.. National Gallery, Londres - G.B.

Autre parti pris est celui de Francesco Salviati (1510-1563) dont l'Allégorie, ornée d'un ciel agrémenté de fruits et de légumes, est peinte à fresco sur un dessus de porte du Palazzo Ricci-Sacchetti, à Rome (fig. 114). Sa morphologie fait un effet double : la tête bouclée blond-roux est celle d'une déesse aux pommettes incarnats, tandis que les membres, exagérés, sont ceux d'une fortissima donna.

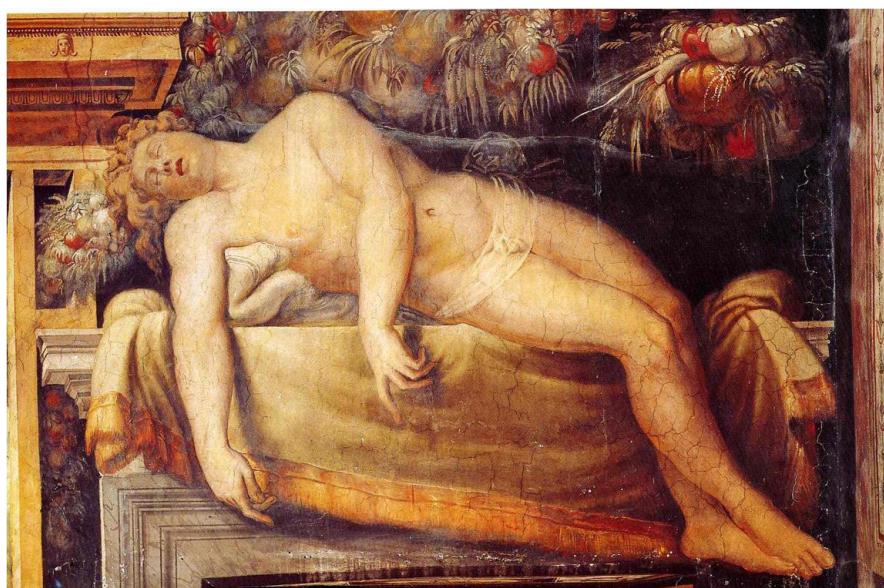


Figure 114. Francesco Salviati (Italie, 1510-1563). Allégorie du sommeil, fresque. Palais Ricci-Sacchetti, Rome – Italie

Il y a aussi l'esquisse monochrome, dans le registre des bruns que Donato Creti (1671-1749), interprète de l'Ecole bolonaise, a conçu. Cet exemple de Nu masculin est traité à l'huile brune et blanche (fig. 115) en proportions superbement équilibrées. On tient pour assuré que ce nu masculin a été inspiré à Creti par Annibale Carrache et Guido Reni. Il traduit un goût marqué pour les sujets alanguis qui laissent voir, surtout dans une pénombre mesurée, le tabou d'un beau corps, modèle d'atelier dont tout indique qu'il est voulu asexué.



*Figure 115.
Donato Creti
(Italie, 1671-1749).
Nu masculin
endormi.
Pinceau et huile
brune et blanche
sur papier épais,
28 x 41 cm.
Musée du Prado,
Madrid - Espagne*

Revenons à la chronologie du nu féminin, le plus digne, parce que le plus piquant selon les artistes, à être exploité. François Boucher (1703-1770) a lui aussi tiré partie de cette veine dans une sanguine et craie sur papier gris (fig. 116) de style rocaille aux estompes soutenues, et aux hachures rapides. Il y croque une plantureuse Diane à l'académie aussi pudique que gonflée de sucs juvéniles.



*Figure 116.- François Boucher (France, 1703-1770). Diane endormie.
Sanguine et craie, sur papier gris, 23.2 x 38 cm.
Ecole des Beaux - Arts, Paris - France*

Alors que de son côté Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) fait écarter ses colonnes à une impudique au sourire de sommeil. Le bas de ventre est à l'air pour mieux évoquer Le Feu aux Poudres sorte de redoute en combustion (fig. 117), autour de quoi volètent des amours aussi égrillards qu'affairés. Avec la courtine bleue et rose du lit, l'animation colorée concourt à une atmosphère pétillante et saturée des parfums de la rêveuse.



Figure 117.
Jean - Honoré
Fragonard
(France, 1732-1806).
Le Feu aux poudres,
v. 1763-1764.
Huile sur toile,
37 x 45 cm.
Musée du Louvre,
Paris – France

Ce n'est guère le cas de Jean-Baptiste Corot (1796-1875) qui n'était pas un esprit éthétré mais, en France, le premier des modernes.

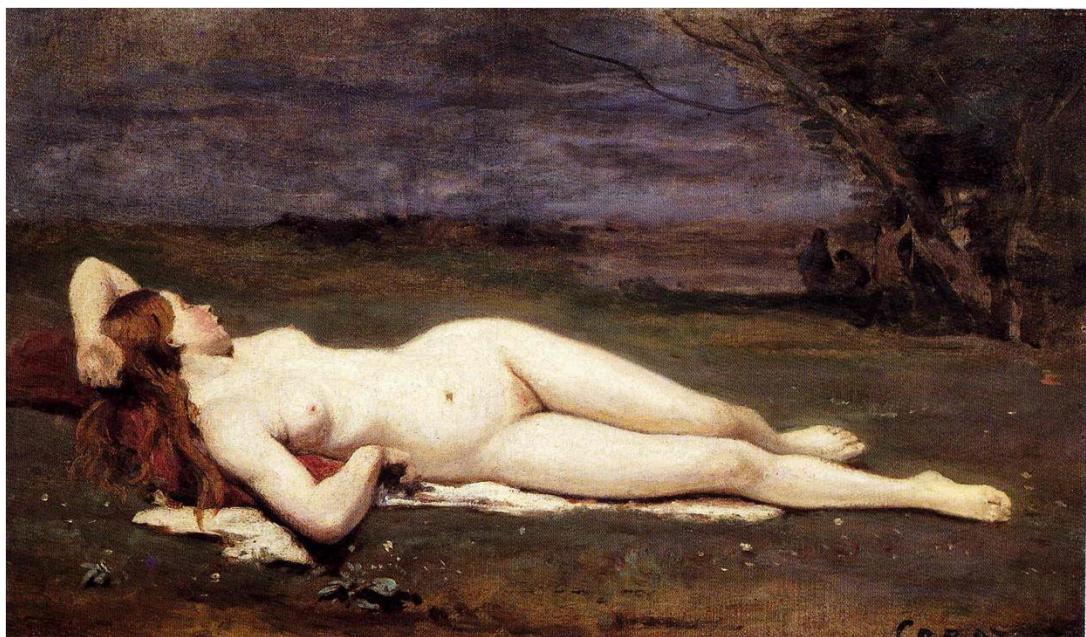
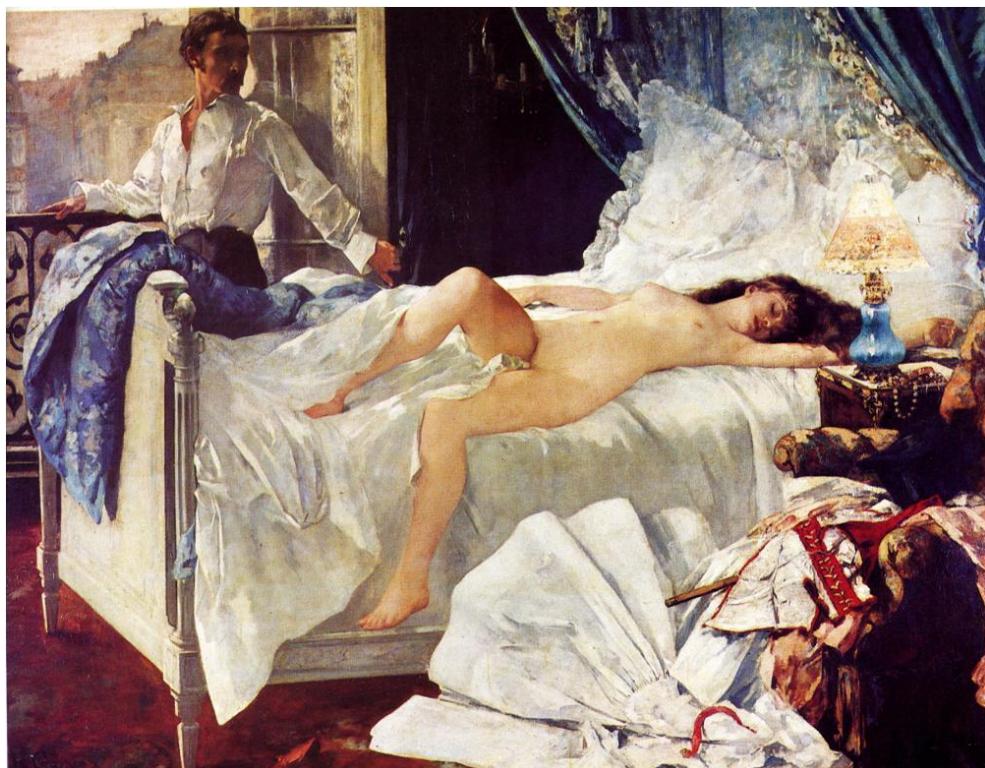


Figure 118. Jean-Baptiste Camille Corot (France, 1796-1875). *La Nymphe de la Seine*, 1837. Huile sur toile, 30 x 45 cm. Collection particulière

Fidèle à ses illustres maîtres renaissants, il gâte l'amateur avec un modèle de femme exposée en habit de nature, comme pour lui être comparée. Dotée d'une fastueuse chevelure

rousse, prolongée de rondeurs et d'une paire de jambes fuselées, elle est une apothéose de la perfection plastique : de sainteté point avec *La Nymphe de la Seine*, une beauté encore complexée, sous la peau frémisante de laquelle on serait tenté de voir le sang circuler dans les veines (fig. 118). Prise pour modèle vertueux, cette académie n'a rien de séraphique. Elle est un idéal dont se prévaut Corot, de la femme désirable, dont les proportions et la carnation mêmes invitent à l'extase dévote. Courbet saura lui donner une descendance plus réelle encore, sinon plus ambiguë. Pour Corot, un vague paysage d'automne aux teintes chaudes, à peine éclairé, vaut comme fourrure.

Le conformiste Henri Gervex (1852-1929) avec Rolla, transposera une scène en contre-jour (fig. 119) où l'amant, debout près d'une fenêtre ouverte, jette un regard d'adieu à la jeune fille prostituée par la misère, objet d'un sommeil désordonné. La literie est éblouissante de fraîcheur, au contraire de ce qu'on lit dans les somptueux alexandrins d'Alfred de Musset (*Rolla*, poème de 784 vers, parut en 1840, inspiré au poète par l'histoire lugubre d'un modèle de noceur et joueur invétéré, Jacques Dorat, contemporain du poète – Poésies complètes, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1993). La scène évoquée par Gervex, d'une façon aussi étalonnée que romantique et théâtrale, se déroule peu avant qu'en désespéré, au bord du gouffre, l'amant ne s'empoisonne après avoir échangé un dernier baiser, d'amour cette fois, avec la Marie des réprouvés.



*Figure 119. Henri Gervex (France, 1852 - 1929), Rolla, 1878.
Huile sur toile, 175 x 220 cm. Musée de Beaux - Arts, Bordeaux - France*

Plusieurs peintres trouvaient, dans le nu en sommeil, maintes occasions de charmer l'amateur. Ils trouvaient motif, en effet, de l'étudier avec sagacité dans des décades où l'on jouait facilement à la vertu offensée, et où des cris d'orfraie retentissaient et enflaient jusqu'au scandale public, à la vue de certaines œuvres d'artistes indépendants. Avec courage, et pas mal d'obsession et de culot, Gustave Courbet (1819-1877), que bruit et fureur ne purent détourner de son sentiment artistique, peignait un de ses trois ou quatre tableaux qui firent date. Prenons *Le Sommeil* par lequel, l'auteur du fameux *Enterrement à Ornans* fait figure de

diable infernal (fig. 120). Il y divulgue, non sans fracas, deux beautés flatteuses aux corps lascivement enlacées dans un repos consécutif, peut-on supputer, à leurs ébats! Et cela en gros-plan, et avec un indéniable panache. Une fois encore, l'envers de l'éveil est prétexte tout trouvé pour tenter d'affranchir l'art de ses inhibitions. Le réalisme d'une scène dénuée de pathos est, aujourd'hui encore, bloc de pensée neuve. Elle paraît indiquer une voie d'émancipation. En dépit de l'effroi que ne manqua pas de susciter - horresco referens – cet époustouflant morceau de peinture, à placer sur le même plan qu'une autre étrange rareté, L'Origine du Monde demeurée, pendant un siècle, dans la clandestinité (exposée de nos jours en permanence au musée d'Orsay). Avec un certain recul, on peut juger le Sommeil comme un tournant dans les mentalités. Les grincements de dents y sont dissous. La peinture n'est plus, loin s'en faut, le brûlot de naguère. Elle se laisse admirer sans produire d'effet épidermique. Et c'est heureux pour les amateurs d'art d'aujourd'hui et de demain.



*Figure 120.
Gustave Courbet
(France, 1819-1877).
Le sommeil, 1866.
Musée du Petit Palais,
Paris - France*

Van Gogh, quant à lui, aligne des battues de brosse trempée de couleurs pures d'une prodigieuse invention. Depuis lors, sa réputation n'a fait que grandir, à proportion de celle d'un frère en infortune aussi « maudit » que lui, Toulouse-Lautrec (Henri de, 1864 - 1901).



*Figure 121.
Henri de Toulouse-
Lautrec
(France, 1864-1901).
Seule, 1896.
Huile sur carton,
31 x 40 cm.
Musée d'Orsay,
Paris – France*

Ce dernier est un génie de la fête perpétuelle, des danseuses de cabaret et des filles de lupanars qu'il juge plus « naturelles » et enlevées que les dames de la haute. Il ne se plaît que dans les bals et autres guinguettes fréquentés par des chanteuses professionnelles, des filles aussi de triste vie et de mauvaise mine, comme dans le pastel Seule. Du corps flasque et laminé qui apparaît, toute la vie paraît s'être comme volatilisée (fig. 121).

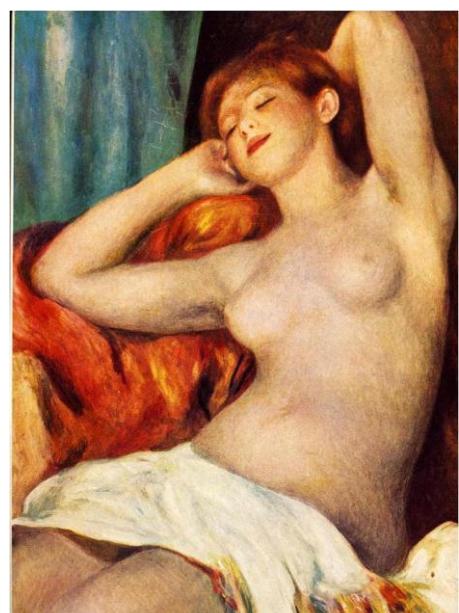
Van Gogh (1853-1890) donc, que la réalité turlupine, et hante, au-delà de tout entendement, est le portraitiste des gens du peuple, qui ne sont pas si ordinaires qu'on croit. Son corpus est d'une force radicale et chatoyante, de pleine et roborative pâte. Mais, lorsqu'il s'attache à donner corps de petit format à une Femme nue couchée, modèle où la ligne s'efface au profit d'une couleur laineuse à jubilants épis et mouchetures l'artiste use, lui aussi, de la désormais pose classique en diagonale, pour réduire à quia son modèle (fig. 122).



Figure 122.
Vincent Van Gogh
(Hollande, 1853-1890).
Femme nue couchée,
1887.
Huile sur toile,
24 x 41 cm.
Musée Van Gogh,
Amsterdam - Hollande

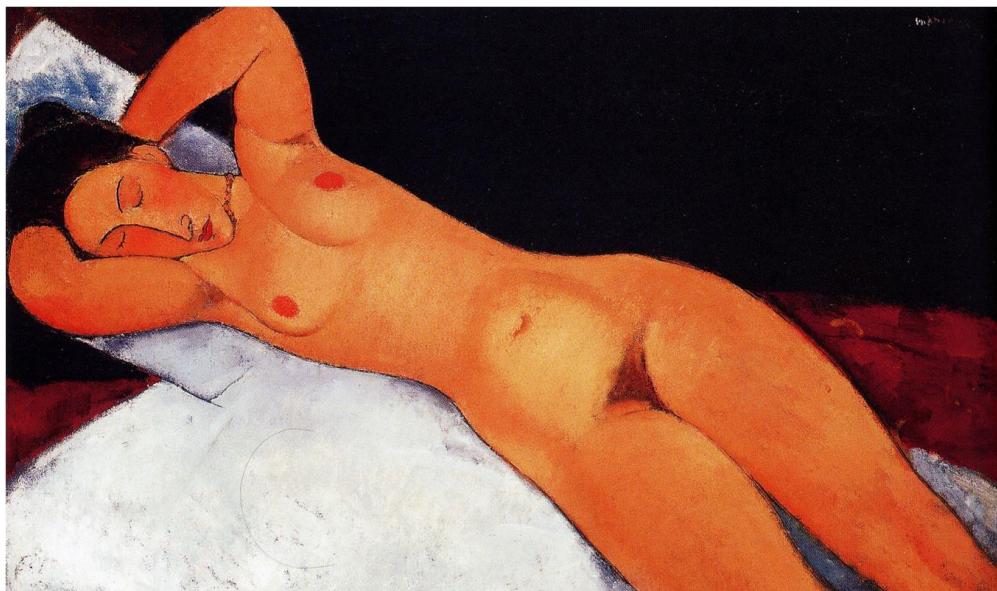
Figure, mais à tout le moins mal équarrie, et davantage encore dans un dessin préparatoire à la mine de plomb, où la voilà affublée de traits simiesques. Elle a un buste d'une générosité hors du commun, tandis que le rebond du ventre, moelleux coussin de nacre, fait glisser le regard vers un abîme aussi perdu qu'un aven. Van Gogh, alors passionné d'estampes japonaises (celles, surtout, d'Hiroshige et de Keisai Yeisen) signe encore ses œuvres de son prénom « Vincent », et serre les dents. La correspondance est éperdue et pathétique. Adressée à son frère, elle montre l'acharnement du peintre à exprimer ce qu'il croit être le vrai et le juste (Lettres à Théo dans la Correspondance complète, Paris, 1960). C'est devenu une évidence : Van Gogh, bienfaiteur de l'humanité, avait dû toucher la main du Très Haut ; de là, l'inépuisable miracle de son œuvre d'écorché vif !

Figure 123.- Pierre-Auguste Renoir
(France, 1841-1919).
La dormeuse, 1897. Huile sur toile, 81 x 63 cm.
Sammlung Oscar Reinhart, Am Römerholz
Winterthur – Suisse.



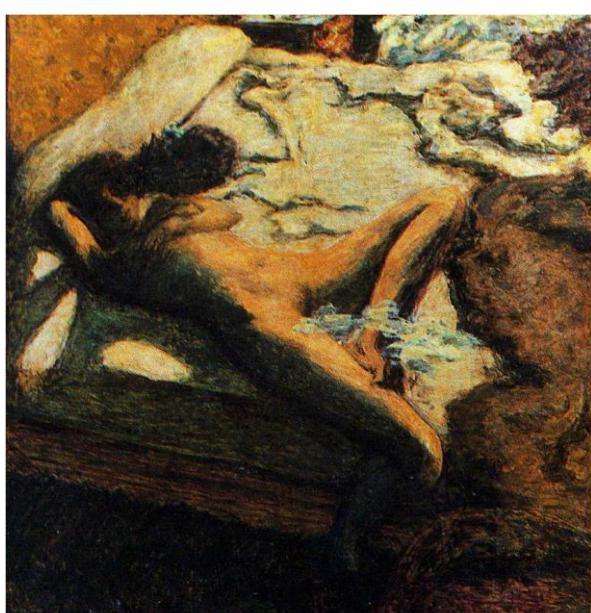
On peut aussi voir le sommeil comme un agrément fort prisé et comme relâche rêveuse du vivant. Il est, aussi, signe d'opulence et de quiétude chez Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) dans *La dormeuse*, dont l'évanescence grâce de la pose, laisse la lumière rose-violine, à mouchetures dorées, mettre en valeur les formes (fig. 123).

Il en est de même pour l'icône panthéiste d'un Nu allongé d'Amedeo Modigliani (1884-1920). Tout de grâce linéaire, le modèle est parcouru des sèves de l'aurore. Maturité de fruit mûr, brun- orangé: à la vitrine de l'artiste, mine et peau en fleur, sentent bon la santé (fig. 124). Le nu allongé est tout en harmonie tonale. Il s'inscrit guère dans un espace profond. Le visage emprunte à Picasso, moins à Gauguin. Il exprime grâce et mélancolie. En son genre, Modigliani est un croyant qui cueillait le jour en peignant des anges. Lui-même, en Pierrot lunaire, appartenait à un panthéon où la peinture, avec l'amour et la poésie, étaient les seuls vrais motifs, durables, de vivre.



*Figure 124. - Amadeo Modigliani (Italie, 1884- France, 1920). Nu allongé, 1917.
Huile sur toile, 73.0 x 116.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum,
New York - Etats-Unis*

Dans La Femme assoupie ou L'indolente de Pierre Bonnard (1867-1947) le dessin est dissout en un magma de couleurs, tandis que se coagule le corps mis en parallèle (fig. 125).



*Figure 125.- Pierre Bonnard (France, 1867-1947). Femme assoupie ou L'indolente, 1899.
Huile sur toile, 96 x 106 cm. Musée d'Orsay, Paris - France. ©ADAGP, Paris, 2012*

Il est mi-ombre, mi- lumière. Les descentes de lit sont en fourrure animale. Heureuse surprise que cette sieste de Bonnard qui, une vie de rang, n'a pris pour modèle que son épouse et s'est, chaque fois, effarouché à la vue du moindre appareil photographique. Il nous tient sous le charme, au-delà même de l'agrément qu'il donne à son sujet. En effet, ce dernier ne fait pas forcément un tableau. En l'espèce, il y faut un rayonnement se diffusant par toutes les fibres de l'être artiste jusque dans le corps même de la peinture.

Chroniqueur de l'intimité secrète et heureuse, dont il revit les heures dans la solitude de l'atelier, Pierre Bonnard n'aurait pu, à l'exemple de Charles Camoin (1879-1965) dans la Saltimbanque au repos éléver, jusqu'à l'incandescence, un nu aux chairs jaunes un rien obscène, aussi érotiquement mis en équerre, que fiévreux et provocant (fig. 126). C'est que, chez lui, le sujet l'emporte de moins en moins devant la peinture elle-même. Celle-ci, en quelque sorte, se rend autonome, et même davantage, jusqu'à faire peu à peu abstraction de la réalité extérieure.

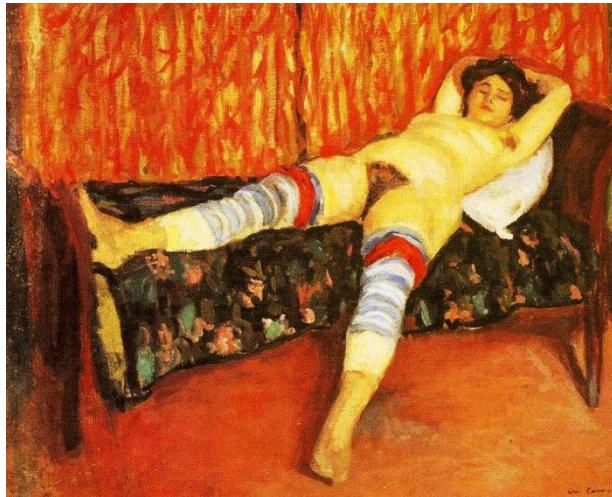


Figure 126.
Charles Camoin (France, 1879 - 1964).
La Saltimbanque au repos, 1905,
65 x 81 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris, Paris - France
©ADAGP, Paris, 2012

Un rare Nu de William Nicholson (1872-1949) est d'une tension de surface partout égale dans l'œuvre pleine de séduction, et de nature languide. C'est un modèle de beauté (fig. 127):



Figure 127. Sir William Nicholson (Grande-Bretagne, 1872-1949). *Nu,* vers 1921. Huile sur bois, 40.6 x 58.4 cm. Tate Gallery, Londres - G.B.
©ADAGP, Paris, 2012

la jeune femme est prise en vue latérale ; sa plastique parfaite est douée d'une peau de pêche.

Alors qu'Alberto Giacometti (1901-1966), dans un dessin de 1940 bloque son nu d'un trait sec comme s'il s'agissait d'une épure - paysage à laquelle ne serait permis aucune

privauté digressive (fig. 128). En l'occurrence, le nu est voulu pareil à un constat sans effusion. Pas de favoritisme envers le modèle, aucun épanchement. La narration se réduit à la plus stricte nécessité. Le meilleur est là, qui signale une des voies d'avenir.

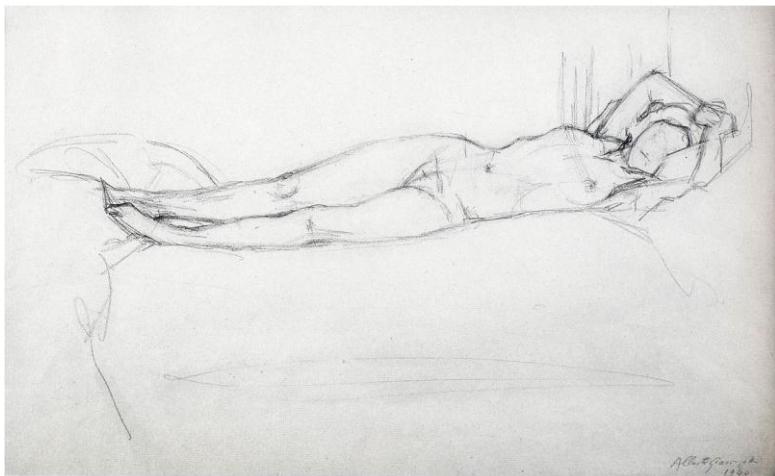


Figure 128.
Alberto Giacometti
(Suisse, 1901 - 1966).
Nu couché, 1940.
Crayon sur papier,
31 x 48 cm.
Collection Alain Frumkin,
New York, Etats - Unis.
©Succession Alberto
Giacometti, (Fondation
Alberto et Annette Giacometti),
Paris /ADAGP, Paris, 2012

Eléphant blanc entouré de mystère, Pablo Picasso (1888-1973) dessinait, peignait, réfléchissait crayon ou pinceau à la main, sur tout support qui se présentait : bouts de cartons, journaux quotidiens, papier d'emballage, galets, morceaux de bois, tôle découpée. Une suite de dessins va jusqu'à raconter le sommeil en cent détails. Ils sont enlevés comme autant de séquences d'une stupéfiante bande dessinée ou de plans filmés. Ce sont des « instantanés » affranchis de tabou sexuel, dessins élaborés par un Picasso espiègle et exceptionnellement mémoriaux sinon jouet de ses esprits animaux. C'est qu'il s'avérait toujours prêt, en tout cas, à se remettre en jeu par femme interposée dont il se trouvait momentanément épris. On comprend que l'attitude de l'homme, en quelque sorte « attablé » face à la femme endormie, soit ambivalente: jeune, l'artiste à son chevalet est comme soudé au modèle ; chenu un tel moment philosophique est transcendé par le recueillement. L'œuvre est désir, tentation de la beauté, et même présence réelle : « construire, puis avaler » les images, n'est-ce pas consentir à devenir soi-même image ?

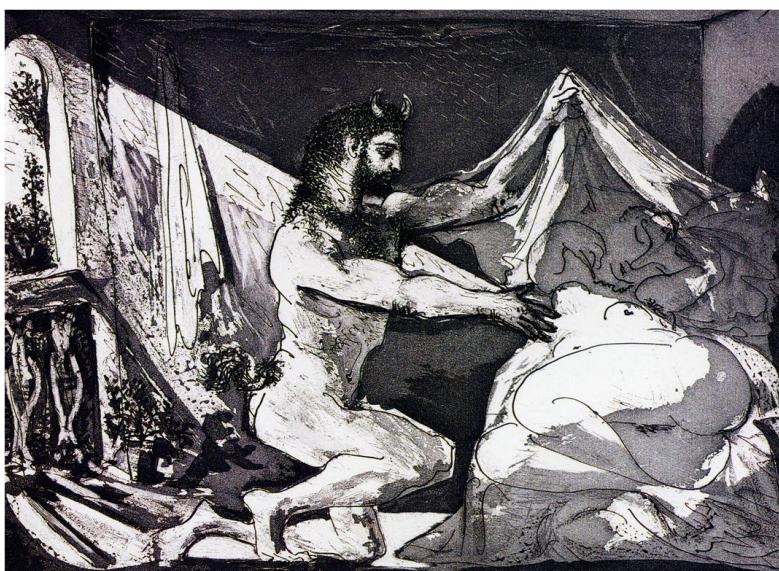


Figure 129.
Pablo Picasso (Espagne,
1881- France, 1973).
*Faune dévoilant une
femme*, 1963.
Aquatinte.
Kupferstachkabinett,
Staatliche Museen zu
Berlin,
Berlin - Allemagne
©Succession Pablo
Picasso

Ce sujet est récurrent. Nous avons relevé plus de cent dix œuvres de Picasso, de toutes les époques et de tous supports, dédiées au sommeil. Il le reprendra en maître apaisé, quoique toujours corrosif, dans le subtil registre du clair de lune, nocturne rendu possible par la fine mouture d'un grain proche du pictural, l'aquatinte (fig. 129). Ce sera sous la forme d'un Faune dévoilant une femme. Picasso, tout autant et même davantage que son alter ego Matisse s'aidera du sommeil comme d'un acmé de la volupté où l'homme, mais davantage la femme, peuvent se plier aux caprices propitiattoires de l'artiste.

Dans les aires bienheureuses de la félicité, Henri Matisse (1869-1954), d'abord dans son Intérieur à Collioure (La sieste) de 1906 (fig. 130), ensuite Les deux Odalisques (La terrasse) (fig. 131), conçoit le sommeil pareil à une bassine d'eau limpide et lumineuse, où trempent toutes les teintes émaillées d'une pétulante atmosphère d'été. Matisse est un de ceux, parmi les artistes de premier rang, au XX è siècle, qui ont le mieux perçu combien on pouvait

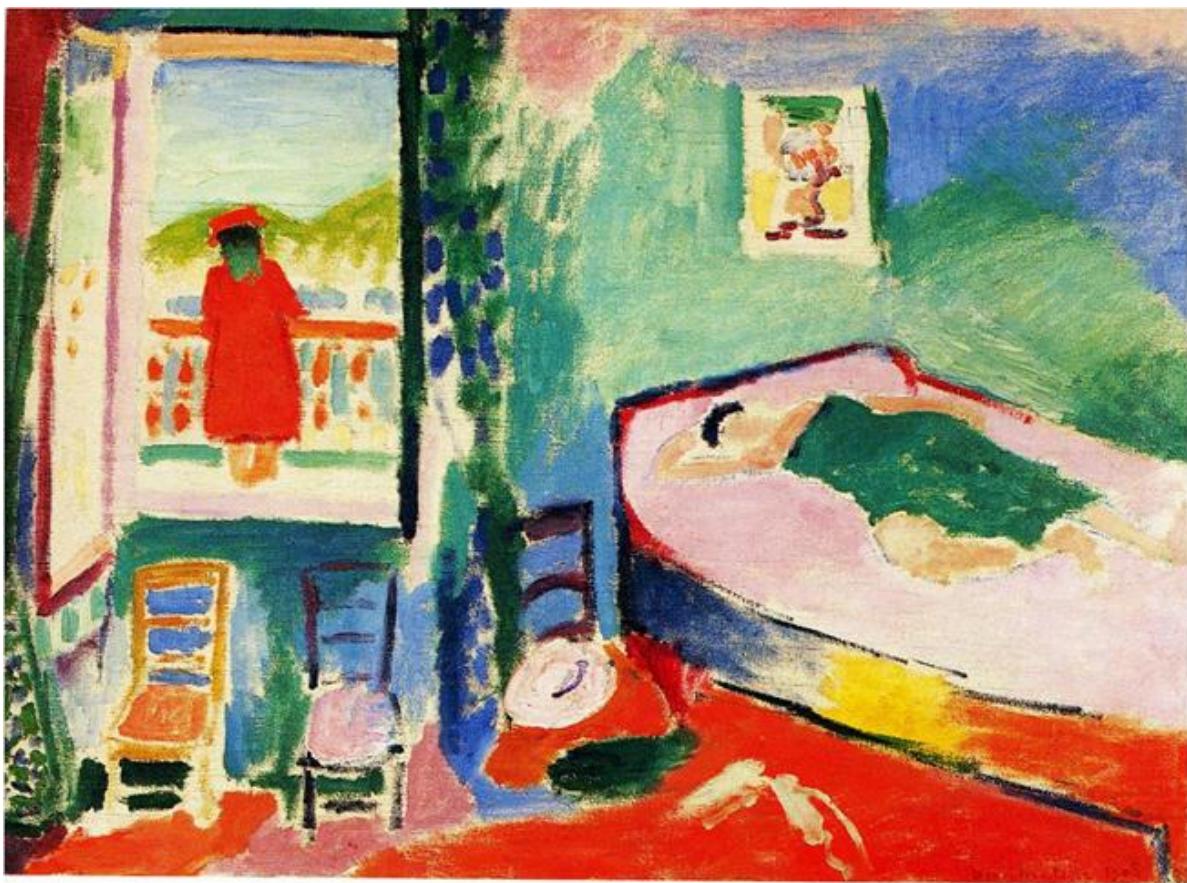


Figure 130. Henri Matisse France, 1869 - 1954). Intérieur à Collioure (La sieste), 1906.

Huile sur toile, 52 x 72 cm. Collection particulière, Ascona – Suisse

©Succession H. Matisse

patrouiller autour du sommeil et, en le pressant pareil à un agrume, lui faire rendre un maximum de pulpe et de jus. C'est, qu'en l'espèce, son apaisement et son abandon autorisent l'élation. Ses compositions colorées sont les plus mêlées de songes et de vacances. Un peintre comme lui pouvait se croire doué, au reste, pour célébrer les noces du sommeil et de l'éveil, si tant est que les deux sont en poursuite perpétuelle. Matisse sait métamorphoser un sujet, dont il a été témoin, en aria universel.

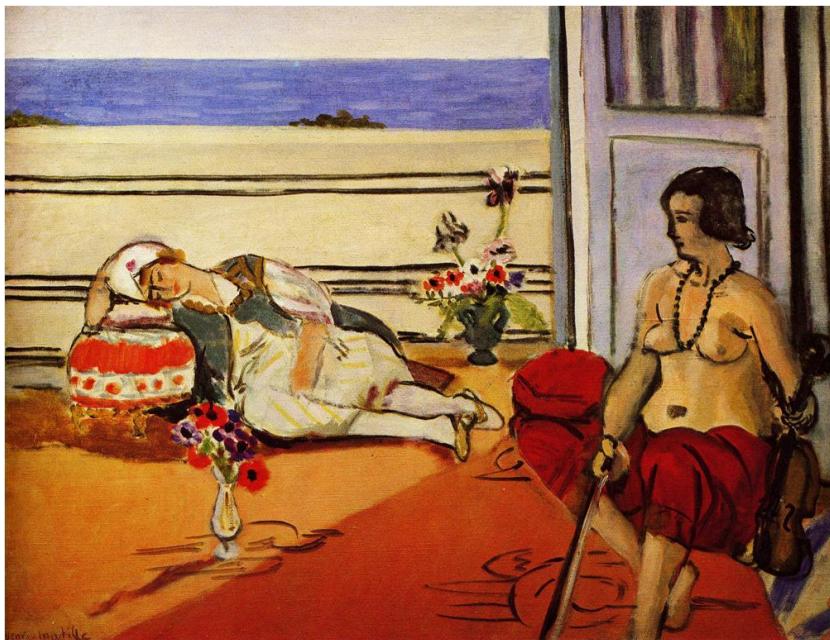


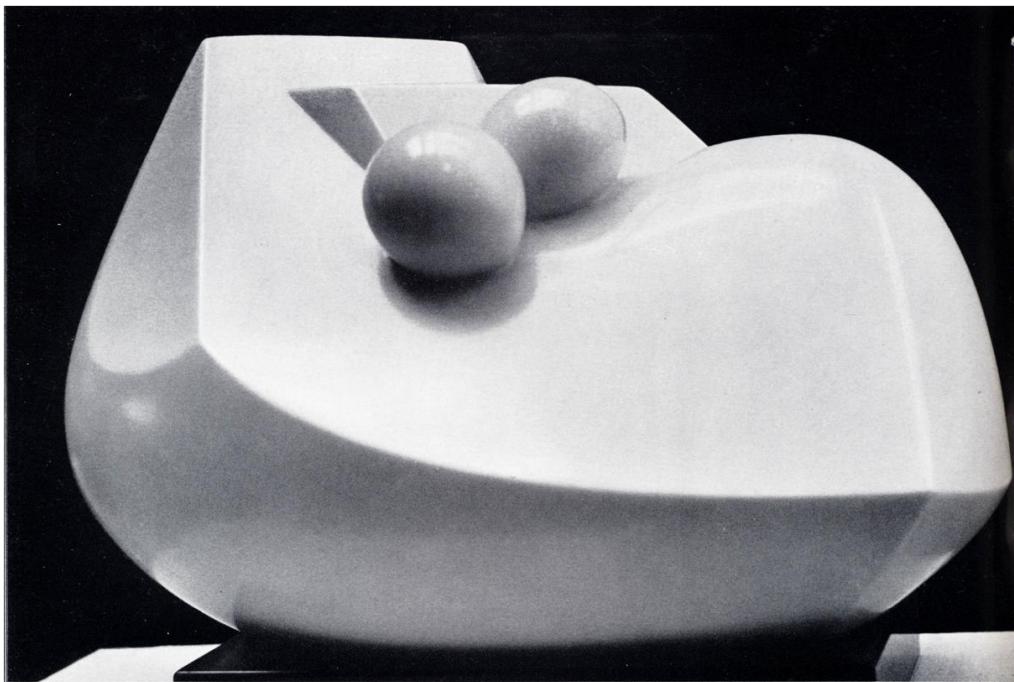
Figure 131.
Henri Matisse
(France, 1869-1964).
Les deux Odalisques
(la terrasse), 1921.
Huile sur toile.
Collection Hester Diamond,
New York - Etats-Unis.
©Succession H. Matisse

Les Personnages dans un paysage de Roy Lichtenstein (1923-1997) sont dans un cas voisin bien que, chez ce dernier, l'espace soit lacéré et réduit en lamelles, parcouru de filaments et taches de pigments purs, des rouge, jaune, vert, brun, bleu (fig. 132).

Figure 132.
Roy Lichtenstein
(Etats-Unis, 1923 - 1997).
Personnage dans un
paysage, 1985.
Huile et magma sur toile,
243.8 x 279.4 cm.
Collection particulière
©Estate of Roy Lichtenstein
New York/ADAGP,
Paris, 2012



Tout est de guingois et les blancs en réserve sont les trouées respirantes du tableau. La main a une sûreté de touche égale à la sapidité du style. Tout est sommeil dans l'agitation continue de chaque molécule de peinture. Le pinceau est cet agité, qui tient le tableau en éveil, et ce pour une durée – peut-on inférer – plus durable que la vie même de l'artiste.



*Figure 133. Emile Gilioli (France, 1911-1977). *La Dormeuse*, 1962. Marbre.
Collection particulière. © ADAGP, Paris, 2012*

Chez un esprit aussi condensé que l'est celui d'Emile Gilioli (1911-1977), un marbre est constitué de deux boules aussi denses et tendres que des poires luisant dans leur ombre. Ce sont là attributs de *Dormeuse* (fig. 133). On la voit, au reste, couchée dans l'austérité de plans et d'arêtes, comme coulée dans l'incurvation d'une barque. Là, la dormance s'érotise sans qu'aucun signe sensualiste soit décliné. Matière est, d'abord, restriction de la forme, en soi pôle hypnotique. La suggestion contient, en ses structures mêmes, des masses d'une sobre pureté. En somme, une métaphore coulisse : un art du réel se substitue à la réalité.

8. Sieste et petit somme.

Bâiller à s'en décrocher les zygomatiques, s'étirer en se renversant en arrière : signe évident qu'on est rompu. C'est un symptôme d'avant l'engourdissement du corps et des sens. On a, dès lors, besoin de dormir, serait-ce dans un creux de vigilance, entre 13 et 15 heures, pendant vingt à trente minutes. Certaines études, notamment une attribuée à la Nasa montrent, qu'à mi-journée vingt minutes au moins de relaxation par le sommeil (répandue au Japon dans les sogo shosha, maisons de commerce) sont susceptibles d'augmenter les « performances » intellectuelles et physiques de tout individu. Encore peu comprise, cette bienfaisante rupture est peu respectée. Pourtant, il suffirait que l'usage s'en empare (comme la suppression de fumer dans les avions) pour que des salles de repos soient installées dans tous lieux de travail où la productivité est la plus tendue. Alors, pouvoir piquer un roupillon serait ressenti pareil à une prophylaxie du savoir-vivre et du savoir ménager la ressource humaine.

A-t-on sommeil qu'on le montre. Il en va ainsi des Repasseuses de Degas (1834-1917), une œuvre dont la vigoureuse thématique est première du genre (fig. 134).



Figure 134.- Edgard Degas (France, 1834-1917). Les Repasseuses, vers 1878/79. Huile sur toile, 76 x 81.5 cm. Musée d'Orsay, Paris – France.

Il s'agit d'une pièce pétrie de vie, justement célèbre. Deux jeunes femmes à chignons sont devant un plan de travail. Degas les a disposées selon une ligne qui marque la profondeur de la scène : celle à foulard sur corsage blanc, à gauche, a clos ses yeux, ouvert sa bouche ; elle bâille, déjà en semi hébétude, prémissie de l'engourdissement ; sa compagne de travail appuie avec force des deux mains, mais épuisée, sur un fer chaud. L'air est confiné, le fond de l'atelier roussâtre, comme saturé de chaleur humide. L'atmosphère est propice au relâchement de la volonté. Le peintre est sensible au vrai de l'effort physique. Il traduit le moment où vaillance et vigueur vont céder devant la lente montée du sommeil, moment d'entre-deux où l'être obéit à une force au-delà de sa volonté.

Source de repos consécutive au travail, le sommeil peut décliner des images d'assommoir naturel comme chez Jean-François Millet (1814-1875), dans sa *Méridienne*: un couple de jeunes moissonneurs – nouveaux héros de l'art – est terrassée par le labeur commencé au petit jour (fig. 135). Chaleur suffocante du plein été qui tremble. Le couple dort dans sa sueur de chair, à même les javelles. On le voit au pied d'une meule qui fait écran, fauilles au côté.



Figure 135.
Jean-François Millet
(France, 1814-1875).
La Méridienne, 1866.
Pastel et crayon noir,
29.2 x 41.9 cm.
Museum of Fine Arts,
Boston - Etats-Unis

C'est ce même thème, mais à image inversée (*La Méridienne* ou *la Sieste*) qu'interprète Vincent van Gogh (1853-1890) dont les moissonneurs, vaincus, dorment dans le jour pantelant de chaleur : blé jaune flamboyant ; rousseur des pailles grillées ; violents empâtements (fig. 136). Une nature or et bronze qui, mythique, absorbe les corps d'un bleu de rivière lasse, les laisse encore en réserve, respirant leur saoul sous un ciel de lapis-lazuli.

Figure 136.
Vincent Van Gogh
(Hollande, 1853-
1890).
*La méridienne ou La
sieste*
(d'après Millet),
1889-1890.
Huile sur toile,
73 x 91 cm.
Musée d'Orsay,
Paris - France





C'est dans un esprit quelque peu guindé que Jules Bastien-Lepage (1848-1884) relate *Les foins*. Dans ce tableau, la campagne française semble encore isolée de tout (fig. 137).

Figure 137.
Jules Bastien - Lepage
(France, 1848-1884).
Les foins, 1877.
Huile sur toile, 160 x 195 cm.
Musée d'Orsay, Paris - France

Un homme maigre, couché sur le dos, s'est assoupi dans le soleil, chapeau de paille sur la figure, tandis qu'une jeune femme est assise sur l'herbe, à son côté, bras ballants, le visage interdit. Que voit-elle, qui puisse la figer ainsi ? A quoi rêve-t-elle ? Derrière le couple, des prés, meules et maisons, des collines pelées. Pas d'instrument de fauche à proximité ; peu d'arbres, un ciel pâlot.



Figure 138.
Eugène Fromentin
(France, 1820-1876).
Une rue à El-Aghouat
(détail), vers 1859.
Huile sur toile, 142 x 103 cm.
Musée de la Chartreuse,
Douai - France

Eugène Fromentin (1820-1876) qui séjourna en Algérie après la conquête française (1830-1857) évoque un torride début d'après-midi dans *Une rue à Laghouat* aux portes du grand sud saharien (fig. 138). Dans un décor de bâties carrées, à l'ombre de maisons comme tombées en consomption, une société d'hommes en djellabas, sieste à même les dalles ou sur des blocs de rochers. Un soleil à assommer le vif s'abat sur la ville poussiéreuse, chauffée à blanc. Au fond d'une rue tortue s'ouvre une échappée. N'était-ce une indigène se glissant dans une mesure, et un chien en maraude, rien ne bouge. Fromentin dépeint cet épisode sur le mode de vie des arabes. Aucun détail de la scène ne nous est épargné et la saturation des valeurs aux tons de boue séchée, est très locale.



Quant aux vibrations du Repos de Camille Pissarro (1830-1903) – où une paysanne est couchée dans l’herbe - elles émanent d’une lumière papillotante unifiant terre, végétal et personne (fig. 139).

Figure 139.
Camille Pissarro
(France, 1830 - 1903).
Le repos, paysanne couchée dans l'herbe, 1882.
Huile sur toile 63 x 78 cm.
Kunsthalle,
Brême - Allemagne

Chez cet impressionniste peu porté à fixer la petite sensation du moment, chaque grain de matière participe d'une volcanique nature saturée d'esprit panthéiste : déclive et dévoreuse, la terre nourrit comme elle protège ; on y couche son corps comme si celui-ci en était partie intégrante ; on suggère qu'il s'y dissoudra un jour.



Figure 140. Pablo Picasso (Espagne, 1881 – France, 1973). *Paysans endormis*. 1919.
Tempera, aquarelle et crayon sur papier, 31.1 x 48.9 cm.
The Museum of Modern Art, New York - Etats-Unis. ©Succession Pablo Picasso

Trente ans plus tard, Picasso nous plonge dans une ambiance tout autre (fig. 140). Dans ses Paysans endormis, la composition établie sa propre norme : raccourcis formels et déformations des figures aboutissent à une efficacité sans pareille. Ils densifient l'espace sans porter atteinte au sens premier : le repos demeure juvénile, lové sur lui-même, et se fait signe.

Autre procédé dans *Le Repos*, de Vladimir Dimitrov -Maïstora (1882-1960) pour lequel tout s'avère blocs de matière liés par des jeux d'ombre et de lumière (fig. 141). Rien ne se détache vraiment des corps et de la terre ou du ciel, tout concourt à un ressenti général : tout est nature. Cette vision panthéiste s'accroît d'un air saturé de bruns coagulés, élastiques, parfois même blaireautés, qui enveloppe tout.



Figure 141.
Vladimir Dimitrov - Maïstora
(Bulgarie, 1882-1960).
Repos.
Huile sur toile.
Galerie d'Art «Vladimir
Dimitrov-Maistora»,
Kustindil – Bulgarie
©Galerie V.Dimitrov-Ma

Il y a aussi des mondes qui se succèdent, loin de la terre. On voyage avec Honoré Daumier (1808-1879) dans un wagon de train de seconde classe, au cours des années soixante du 19^e siècle (fig. 142). Une atmosphère plutôt froide est détaillée avec minutie. La lumière, tombant sur les visages, accentue la force des noirs dont le dessin est comme gravé. On ne se parle pas. Un seul personnage semble intéressé par le paysage extérieur qui défile. En une image, Daumier offre à saisir une longue histoire.



Figure 142. Honoré Daumier (1808-1879). Wagon de 2e classe, 1864. Aquarelle, lavis d'encre et fusain, 20.5 x 30.1 cm. Walters Art Gallery, Baltimore- Etats-Unis

Cent vingt années plus tard, aux confins de l'Europe, en Bulgarie (tableau de Vhroni Popandréev, né en 1953), l'autobus d'entreprise conduit des ouvriers à l'usine (fig. 143). L'aurore pointe à l'horizon. De clairs coloris constituent un espace de sensations particulier. Comme assommés, les voyageurs profitent encore d'un moment de repos.



Figure 143. Popnedelev Vihroni (Bulgarie, 1953). *Bus d'entreprise*, 1982.
Galerie de la ville de Sofia - Bulgarie. © Vihroni Popnedelev

En comparaison, le somme de *La négresse verte*, de Fabrice Béghin (1959) est, lui, serein (fig. 144). Lumière, contraste des couleurs vives, géométrie des plans verticaux et horizontaux, rendent amène, et même proche, ce coin du transport inter- urbain.



Figure 144.
Fabrice Béghin (France, 1959).
La négresse verte, 1995.
Huile sur toile, 65 x 54cm.
Collection de l'artiste,
Paris - France
© Fabrice Béghin

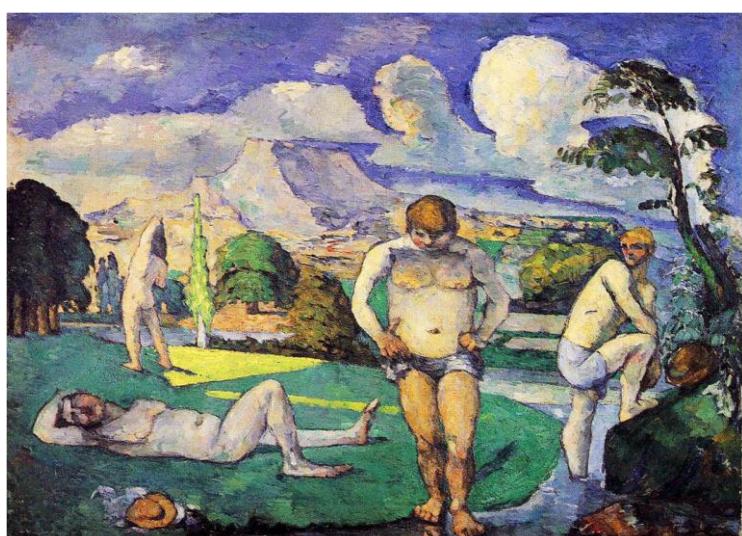
La ville souterraine, palpable et terre à terre, appartient à l'Américain Robert Guinan (1934) qui s'est comme spécialisé dans des scènes populaires du quotidien, ici, Dans le métro. Il y décrit, avec un descriptif laconisme, une mère noire assise sur une banquette en compagnie de ses trois petits, certains engoncés dans leur somme (fig. 145).



Figure 145.
Robert Guinan (Etats-Unis, 1934).
Dans le métro, 1984.
Huile sur toile, 91 x 100 cm.
Collection particulière
© Robert Guinan

Est-ce assez banal pour qu'un ange passe ? Un ange compatissant, qui ne s'embarrasserait ni de théorie, ni de vertu comparative. L'artiste s'en réjouit. Il peut regretter le paradis perdu de l'insouciance enfantine. Il tente de ne faire qu'un avec son sujet. Mieux, il aimerait rendre le monde plus intelligible et plus équitable. Lui aussi, peut-on supposer, voudrait s'endormir sur un banc de métro... et se réveiller enfant, pour renouer avec des sensations perdues.

Figure 146.
Paul Cézanne
(France, 1839-1906).
Baigneurs au repos,
1875-1876.
Huile sur toile, 82 x 101.2
cm. Fondation Barnes,
Merion (Pensylvanie)
-Etats-Unis



Sieste encore, mais celle d'un calme souverain et de la volupté, dans l'huile sur toile du grand et éblouissant Paul Cézanne (1839-1906). Avec ses Baigneurs au repos le maître d'Aix dresse comme un hymne panthéiste où nature et humains, enfin réconciliés, ne font qu'un (fig. 146). Harmonieusement agreste, ce paysage avec figures où couleur et contours sont en alliance, semble contenir une part de ciel. Il est fidèle aux verticales et horizontales qui structurent les avant-plans ce dont s'avantageant les lignes étagées du bleu et ocre panorama, éprouvé avec ses objets selon deux axes différents. Le principe cézannien de l'incertitude est voulu, ici, au comble de la poésie.

Plus elliptique, presque évanescant, le britannique Philip H. Calderon (1833-1898) cultive un goût pour l'aquarelle au service de la sieste (fig. 147). Dans Une demi heure en compagnie des meilleurs auteurs, la Sieste, il campe trois vertueuses pionçeuses en laiteuses robes bouffantes, assises, comme vaincues par la littérature ! L'humour de P.H.C. est égal à la légèreté plumeuse du sofa rose et des fonds à l'embu lilas. Avec un zeste d'effort, on pourrait même respirer l'odeur de chèvrefeuille des oisives en fleur.



Figure 147.
Philip Hermogenes
Calderon
(Grande-Bretagne,
1833-1898).
Une demi heure en
compagnie des
meilleurs auteurs
(La Sieste), 1866.
Aquarelle sur papier,
17.8 x 27.9 cm.
Tate Gallery,
Londres - G.B.

Mais, Note en Rouge, La sieste de Whistler (1834-1903) peut, en revanche, surprendre avec une flopée de coups de pinceaux fougueux (fig. 148).

Figure 148.
James Abbott
McNeill Whistler
(Etats-Unis,
1834-1903).
Note en Rouge
(La Sieste),
1883 - 1884.
Huile sur bois,
21.6 x 30.5 cm.
Musée d'Art
américain,
Giverny - France



L'endormie s'en est enveloppée. On n'en voit que le profil. Elle est vue dans une robe de camaïeu à volants, tandis que fauteuil et divan sont d'un rouge qui emporte la ligne du dessin. Le peintre a disposé son sujet pareil à une masse de formes et de matière. Le soubassement, panaché de brun, est semblable à une laisse de mer. Il accentue le climat voluptueux de cet « instantané » pimenté de vigueur.

Même thème, mais ô combien plus fidèle aux maîtres anciens dans La Pause (portrait de Vera Alexeevna) du russe Ilia Iefimovitch Répine (1844-1930).



La dormeuse, dans une longue robe aux rouges bordeaux affriolants, qui vont du clair au brun est assise, jambes gracieusement croisés, dans un lourd fauteuil carré recouvert de peluche rouge (fig. 149). Sa jolie tête est en oblique, tandis que le corps, élégamment moulé, se trouve calé par l'épaule et le bras en appui sur l'accoudoir. L'intimité du moment est rehaussée par l'éclat juvénile du sujet. Ses délicates mains font contrastes en échappées de lumière rose, dans le registre de textures charnues et de suggestifs plissés.

Figure 149.
Ilia Iefimovitch Répine
(Russie, 1844-1930).
La Pause
(Portrait de Vera
Alexeevna Répina), 1882.
Galerie Nationale Tretiakov,
Moscou - Russie

Une vingtaine d'années après, Edouard Vuillard (1868-1940) s'applique à connaître la beauté intime des choses. Il offre un spectacle d'intérieur : le Salon aux trois lampes, rue Saint-Florentin. Voici une clairière enchantée (fig. 150), où on distingue un rocking-chair occupé, au centre, par un dormeur. A droite, la glace reflète une lampe à abat-jour d'où se diffuse une clarté jaune. On devine une dormeuse en robe noire, sous un palmier.

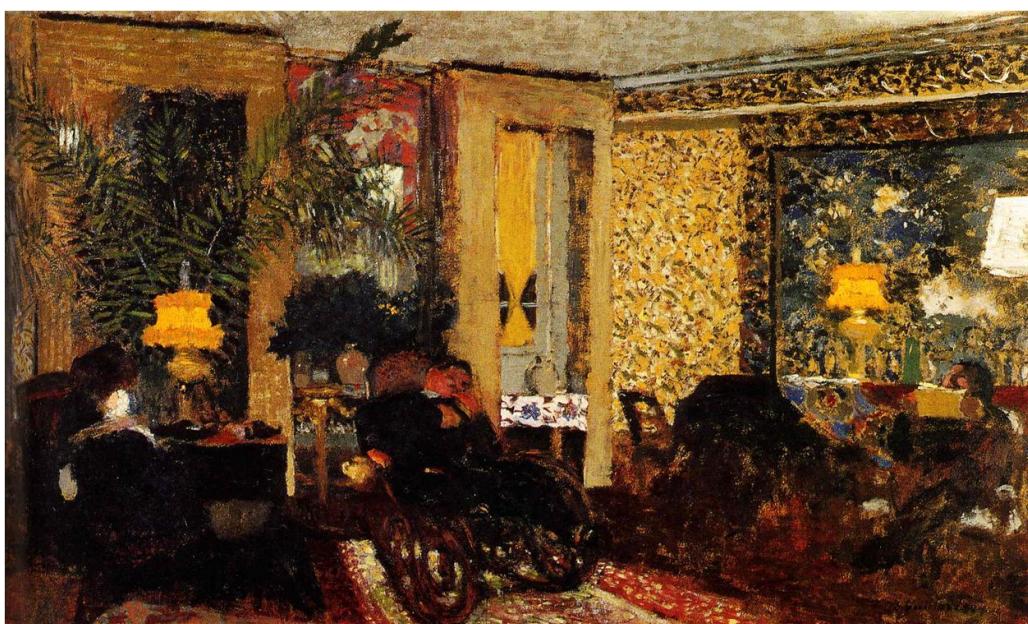


Figure 150. Édouard Vuillard (France, 1868-1940). *Le salon aux trois lampes, rue Saint-Florentin*, 1899. Huile et peinture à la colle sur toile, 60 x 96 cm.
Musée d'Orsay, Paris - France

Et un lecteur, à côté du piano. Une paix aussi sensuelle que dense baigne les lieux. Luminosité somptueuse et proustienne. Le crépitement serré de touches en épis, tachetures et pointillés, poétisent un panorama élargi, tout ouvert à la féminité du monde. La manière rien que raffinée de Vuillard s'avère être en correspondance spirituelle avec celle, vibrante, de son contemporain, le peintre Xavier Roussel. Et plus encore, sans doute de son émouvant commensal, Pierre Bonnard qui, seul, sut revêtir le quotidien des soies rêveuses de l'arc-en-ciel.



Mais, qu'en est-il des apports et neuves émotions de Cézanne ? Ils viennent, semble-t-il, se réfugier chez l'un de ses émules russes, encore trop peu connu, Pavel Kouznetsov (1878-1968) dans *Femme dormant*. Une paysanne en foulard dort, tête posée sur un coussin (fig. 151).

Figure 151.
Pavel Kouznetsov
(Russie, 1878-1968)
Femme dormant, 1911.
Huile sur toile,
66 x 71 cm.
Galerie Tretiakov,
Moscou – Russie
©ADAGP, Paris, 2012

Elle est allongée, légèrement déclive, tout contre un tapis de toile dressée, qui sert de fond. Le sol, sorte de tapis transparent, est tout en croisillons. La robe, elle, pourrait figurer un ciel ou les eaux d'une fontaine de jouvence. Tout est finement travaillé, sans qu'il y paraisse. Cette œuvre est suffisamment symbolique pour marquer l'attachement des russes à ce qui perdure, et qu'ils jugent indéracinable.

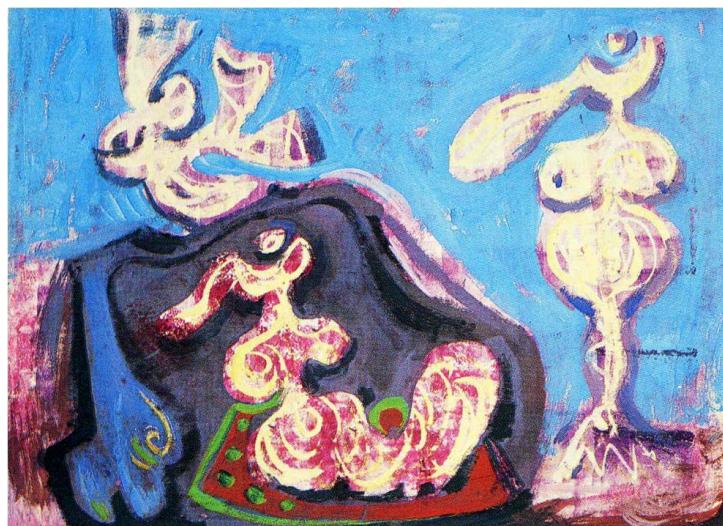


Figure 152.
Karl-Otto Götz
(Allemagne, 1914).
Sieste I, 1947.
Tempera sur papier,
40.5 x 54.5 cm.
Collection Suzanne Besson,
Le Mans – France
©ADAGP, Paris, 2012

Dans ce présent panorama que l'écrivain anglais Swinburne aurait appelé « the noble pleasure of praising » (le noble plaisir de la louange) nous voilà face à Karl-Otto Götz (1914), dont Sieste doue les formes d'une ductilité de pâte à modeler (fig. 152). Il y a du fantomatique

dans ces personnages sommaires, enfarinés à coups de pinceau laconiques, qu'habite un somme plénier. Ils se détachent sur un fond azur ou en une façon d'objet en latex. L'humoresque qui contamine le mouvement Cobra est, ici, dilatée au point que s'épanouissent des formes libérées de toute contingence. Elles doivent beaucoup à la fugacité de sensations enfantines, pavane en hommage burlesque à l'insouciance.

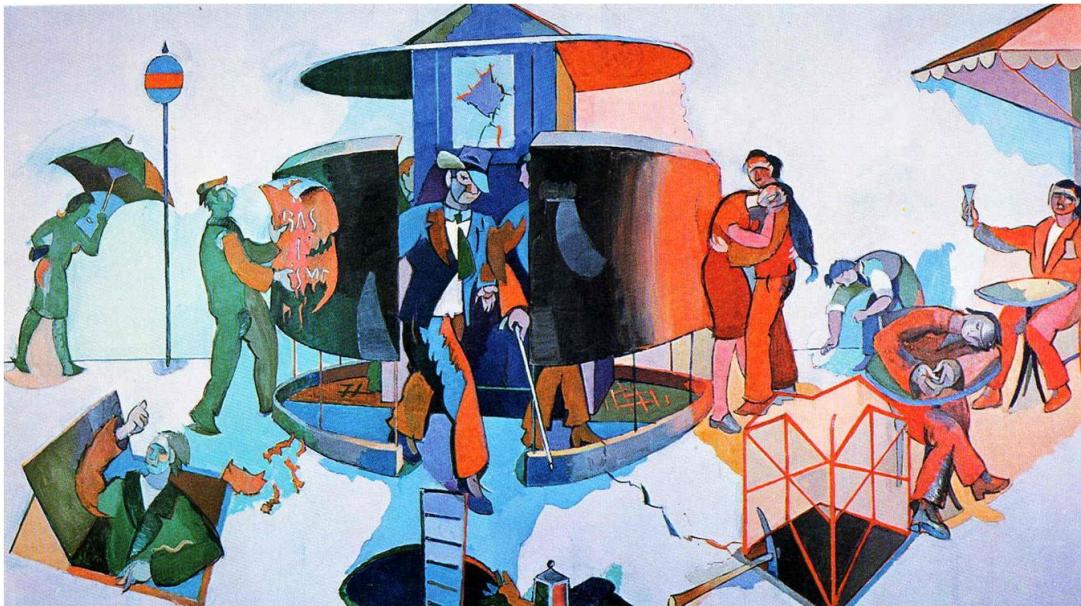
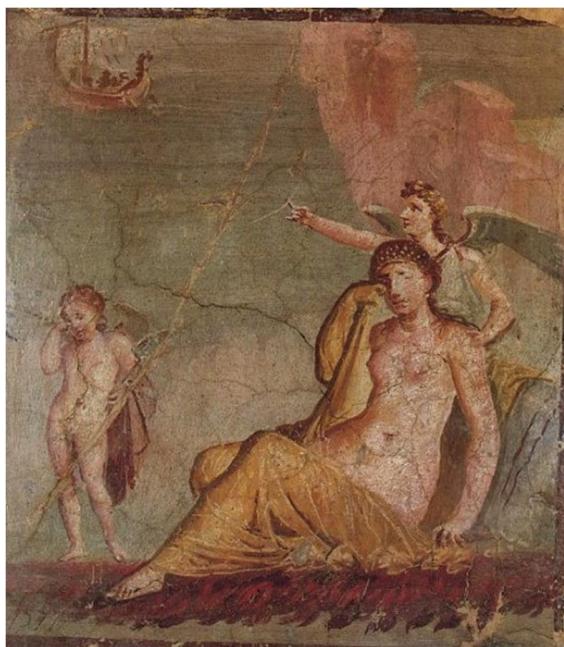


Figure 153. Jean Hélion (France, 1904-1987). *La ville est un songe*, 1976.
Acrylique sur toile, 200 x 350 cm. Collection Habasit A.G. Bâle – Suisse. ©ADAGP, Paris, 2012

Mais, c'est à un autre rameau, que se rattache le prolifique Jean Hélion (1904-1987), qui monte en épingle, dans *La ville est un songe*, une paradoxale scène ellipsoïdale à onze figures - dominantes bleu et rose - dans et autour d'une vespasiennne de contes et légendes, pareille au capuchon d'une lampe tempête : les personnages éveillés semblent émêchés, l'endormi tout soumis aux pas d'un ballet où abondent les trappes dans un sol fissuré (fig. 153). Chacun des protagonistes paraît être la lampe de lui-même, et affairé. C'est d'un bonheur sans mélange qu'est tissé ce songe qu'exhorté la couleur, où le réalisme n'est que d'apparence. Il laisse le spectateur aussi pantois que rêveur. La ville est certes un rêve, mais la vie ?

9. A demain, le réveil

L'instant du réveil relève d'un retour périodique (en somme, la palingénésie des stoïciens) : c'est celui, par la vertu de certains gènes qu'on connaît encore mal, de la ré-émergence au souci de soi et du monde. Un retour à cet état de conscience est marqué par une fresque de la Maison de Méléagre, à Pompéï (fig. 154) : où l'on voit Ariane, au moment où elle se réveille après son abandon par Thésée (le mythe Ariane - Thésée - Bacchus a été déjà abordé dans le chapitre 4, figures 64-67).



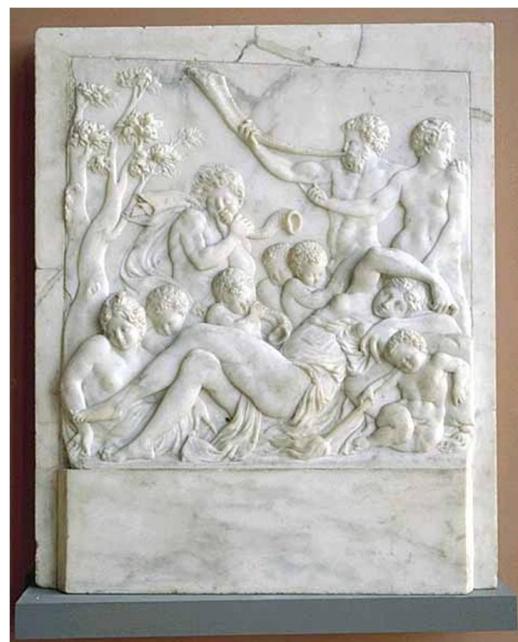
Le peintre anonyme (I^{er} siècle avant notre ère) montre la plantureuse jeune femme assise, appuyée sur un bâton, tandis qu'un être bienveillant indique du doigt le navire du héros qui s'éloigne sur la mer et qu'un autre, debout un peu plus loin, exprime du chagrin. Ce thème est récurrent. On le retrouve dans les décors de plusieurs maisons de patriciens de la ville recouverte en l'an 79 par les cendres du Vésuve.

*Figure 154.-Anonyme
(Pompéï, 1er siècle avant notre ère
ou avant).*

*Le réveil d'Ariane.
Peinture murale, IV^e style, (Maison
de Méléagre), 76 x 70 cm.
Museo Archeologico Nazionale,
Naples – Italie*

A la Renaissance, un atelier de sculpture proche de l'esprit du Primatice s'annexera ce même sujet en livrant un relief de marbre où Ariane est voulue au milieu de nymphes en groupe (fig. 155).

*Figure 155.-Anonyme
(Île-de-France, milieu du XVI^e siècle,
proche de Primatice).
Le Réveil d'Ariane ou Le Réveil des
nymphes.
Marbre, 60 x 49 x 9 cm.
Le Louvre, Paris - France*



Autre transposition dans le Réveil de Titania, de J-H. Füssli, tableau qui évoque l'héroïne du Songe d'une nuit d'été, de W. Shakespeare, au moment où, réveillée au milieu des bois, Titania se blottit, lascive et tous sens enflammées, contre un Bottom assis, serrant ses jambes avec ses bras (fig. 156). Bottom est affublé d'une tête d'âne, ses épaules carrées sont d'un athlète, dont la chair ne frissonne pas, tandis que les fées, vêtues à la mode de l'époque, font office de dames d'honneur. L'une, accorte, sourit ; l'autre baisse les yeux.



Elles font relief devant une trouée de lumière. Tout autour volent et dansent des elfes. Ici, délaissant le cauchemar dont il s'est fait une spécialité, Füssli compose une scène aussi légère, qu'ironique et grotesque. Perrault, Grimm et Offenbach pourraient être reliés à cette branche, qui mêlent l'ordinaire au fantastique, le rire à la grimace, le double sens au parler cru ou raffiné.

Figure 156.
Johann Heinrich Füssli
(Suisse, 1741- Grande Bretagne, 1825)
Le réveil de Titania, 1793 - 94.
Titania Awakes, Surrounded by Attendant Fairies
Huile sur toile, 169 x 135.
Kunsthaus, Zurich - Suisse

Lorsque Courbet se pique d'évoquer Le réveil - Vénus et Psyché, une des déesses aux solides attaches se penche sur l'autre, bras levé en arceau au-dessus de la dormeuse, qu'une pluie odoriférante de pétales de rose accueille à son réveil (fig. 157).

Figure 157.
Gustave Courbet
(France, 1819-1877).
Le réveil (Vénus et Psyché), 1866.
Huile sur toile,
77 x 100 cm.
Kunstmuseum,
Berne – Suisse



Or, si l'on ne sait l'endroit – une obscure tanière parcourue de lueurs rougeâtres - où se déroule ce tête-à-tête, on devine sans mal qu'il s'agit d'un devis amoureux. Psyché, l'immortelle, vit dans les félicités de l'amour, ce qui autorise Courbet à l'incarner dans une force naturelle au téton aussi dru que ceux de sa comparse. Dans cet épisode d'amour féminin, la Vénus des romains remplaça, douée des mêmes attributs, l'Aphrodite grecque qui présidait à la végétation et aux jardins. Or, Vénus - Aphrodite, encensée par tous les grands peintres et sculpteurs, depuis l'antiquité, a représenté le parangon de la beauté. Avec Courbet, ceux-ci sont d'une vérité affranchie des pruderies du temps. Une sorte de stupeur animale ressort de cette saturnale. Le réalisme est de compulsion. Il ne permet aucune reculade. La sensualité inhibée des déesses se métamorphose en convoitise humaine. Ces femmes sont, comme il se doit, bien appareillées. Un genre de grasse beauté qui avait cours, encore, au temps de la marine hauturière, dont le déclin coïncidera avec les nus apoplectiques d'un Renoir à son crépuscule.



Figure 158.
Eugène Robert
(France, 1831 - 1912).
Le réveil de l'abandonné, 1894.
Marbre, 50 x 130 x 85cm.
Musée de l'Assistance Publique,
Paris - France

Mais les réveils sont loin de tous ouvrir à la réjouissance. Le statuaire Eugène Robert (1831-1912) en administre l'exemple, un marbre avec *Le réveil de l'abandonné*. Un bambin, que n'accueillera aucun sourire de mère au sortir du sommeil, se débat dans ses langes (fig. 158). En habile tailleur de pierre, le sculpteur traduit toute une agitation, en plis, cassures et froissures de linge, accablés de détails descriptifs. Il veut faire comme si la vie passait par le jeu des volumes, ombres des creux et saillies de la lumière.



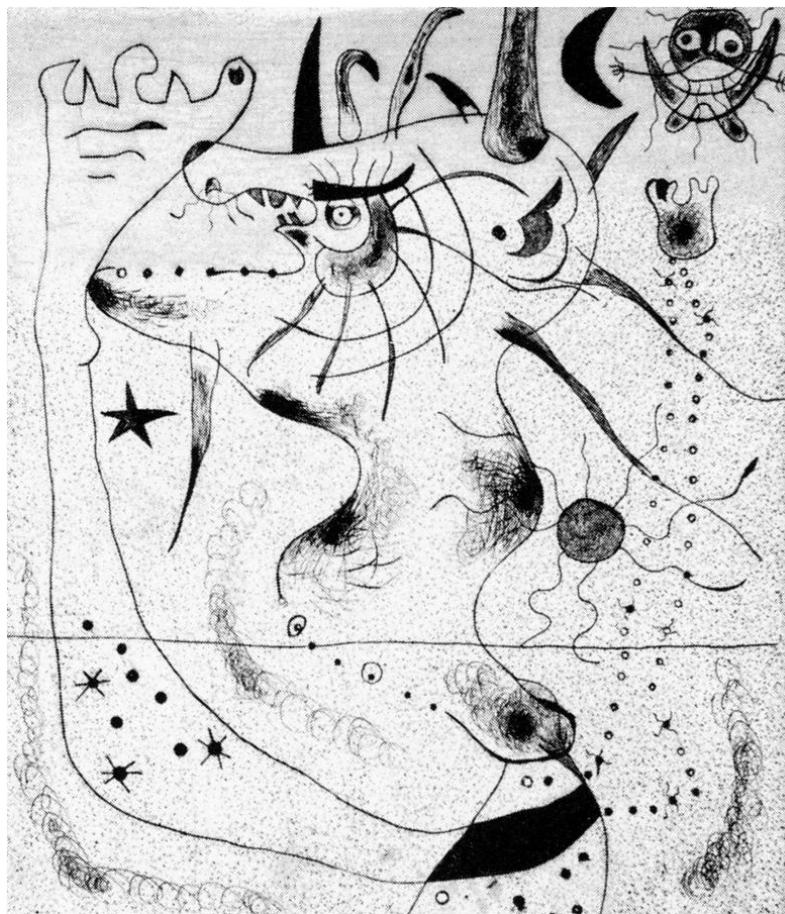
Figure 159.
Gaetano Previati
(Italie, 1852 - 1920).
Le jour éveille la nuit, vers 1905.
Huile sur toile, 180 x 210 cm.
Museo Revoltella,
Trieste - Italie

L'ouvrage est autre, avec Gaetano Previati (1852-1920) chez qui *Le jour éveille la nuit* par le truchement peint d'une nymphe, qui étire des bras prolongés par des ailes, tandis que

dans un tourbillon se déroule, en s'élevant, le nocturne (fig. 159). Ainsi, le haut est toute clarté et fusion, qu'absorbe le bas monde de la confusion.

On se souvient de l'Odyssée de Homère, lorsque Ulysse narre, au chant IX, devant le roi Alkinoos, l'épisode du réveil du Cyclope, « notre monstre humain », dans l'Ile Petite, au pays des Yeux Ronds. Dans la grotte du géant borgne Polyphème, au milieu de ses douze compagnons d'élite, et d'infortune, le héros achéen a échafaudé un stratagème pour échapper à la voracité anthropophage de leur geôlier. Il ruse le monstre qui, tombé en sommeil d'ivrogne, subit la torture de son œil unique, crevé à l'aide d'un pieu brûlant. Le sommeil aura été donc fatal à Polyphème, trompé, ce qui facilitera la fuite rocambolesque des guerriers jusqu'à leur croiseur au mouillage, puis vers Eolie.

Depuis lors, tous les géants ne se sont pas dissous dans l'espace-temps. Joan Miro (1893-1983), qui avait su garder une réjouissante âme d'enfant, en exprime bien davantage que ses commensaux. Dans *Le Réveil du Géant*, il restitue par le cuivre, le profil clownesque d'une sorte de « marsupilani » à cornes, qu'on dirait encore noir de peur : en coins, étoiles et vanité, signes de l'au-delà (fig. 160). L'artiste, qui a gravé sa plaque à la pointe sèche, y est allé d'un tour de poignet, comme sans lever l'outil. « L'écriture » graphique est graffiti. Le laconisme d'un trait, tout spontané, est fort d'une féconde constance.



*Figure 160. - Joan Miro (Espagne, 1893-1983). Le Réveil du Géant, 1938.
Pointe sèche. The Museum of Modern Art, New York - Etats-Unis.
©Successio Miro/ADAGP. Paris. 2012*

Ainsi Le réveil au petit jour, gouache de la série des Constellations, est une composition onirique redévable à un imaginaire suractivé (fig. 161).



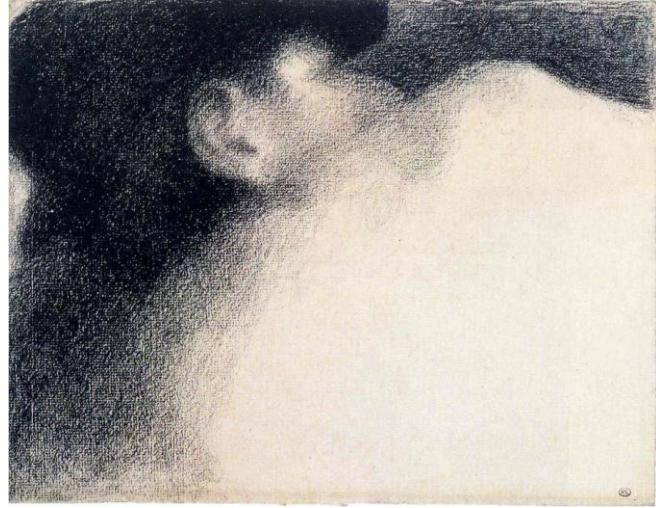
Figure 161.
Joan Miro
(Espagne, 1893-1983).
Le réveil au petit jour, 1941
(de la série Constellations).
Gouache et peinture à l'essence
sur papier, 46 x 38 cm.
Collection
Mr and Mrs Ralph F. Colin,
New York - Etats-Unis
©Successio Miro/ADAGP, Paris, 2012

Que voit, dans son cosmos, ce magicien des hautes sphères ? des personnages, symboles de la terre, qui volent au milieu d'étoiles, oiseaux, carrés, triangles, cerfs-volants, spirales, lunes. Une cosmogonie personnelle, dont les figures appartiennent à une géométrie timbrée de couleurs éclatantes. Des vert, bleu, rouge, jaune, brun-noir et blanc, coexistent. Elles se déplacent selon les rythmes d'une horlogerie spatiale. C'est aussi léger que vigoureux, aussi tenu qu'animé d'un souffle céleste, qui doit moins à une expérience personnelle qu'à l'humeur d'un peintre à l'esprit vif-argent. Aux marches de la seconde guerre mondiale, Joan Miro dévoile une ambition poétique. Elle invite à une brièveté formelle, néanmoins perdurable. Il est possible que Miro ait pu faire sienne la formule du poète jésuite aragonais Baltasar Gracian (Y Morales – 1601-1658): « Lo bueno / Si breve / Dos veces bueno » (S'il est bref, le bon est deux fois bon). En trois coups de pinceau limpide, Miro réjouit l'esprit et, sans tapage, réconcilie les humains avec la terre et le ciel, peut-être avec eux-mêmes.

10. En guise d'épilogue.

Représenter le sommeil signifie donc qu'une forme soit intériorisée pour pouvoir mieux susciter les mânes du rêve. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art, interroge le collectionneur et courtier suisse Jean Planque (1910-1998), dans une lettre adressée à sa nièce, Béatrice Delpraz: « Un tableau a une odeur, lui écrit-il, un tableau se ressent non pas par ce qui est dessus, et ce qu'on voit mais par le total, par ce qui est dessous, derrière, ce qu'il signifie, ce qui est caché (...), le secret du peintre, le secret de soi-même, la découverte de soi... » (correspondance dans le catalogue de l'exposition J. Planque, salle Saint-Jean, Hôtel de Ville de Paris, 2003). A côté d'un tableau de matière et d'esprit pétillant, les mots sont toujours un peu courts et inaboutis.

Aux marches où patrouille Morphée, trafic d'anges qui soupirent... devant ceux et celles qui se laissent pénétrer par le sommeil. Mais, les voilà ficelés. Facile est la chute sans que la volonté trébuche. Un homme dort, justement, tête enchaussée dans le trèfle (fig. 162). On ne lui voit qu'un bout de visage. Le dessin, au crayon conté de Georges Seurat (1859-1891) l'a criblé à l'aide d'une pointe de fin graphite derrière une grande macule blanche qui est davantage un plein d'épaule qu'une réserve ou une absence.



*Figure 162. Georges Pierre Seurat (France, 1859-1891). *Le Dormeur*, 1883.
Crayon Conté, 24 x 31 cm. Musée d'Orsay, Paris – France*



*Figure 163.
André Masson
(France, 1896-1987).
Dans la tour du sommeil,
1938.
Huile sur toile,
81,2 x 100,3 cm.
The Baltimore Museum of Art,
Baltimore, Etats-Unis
©ADAGP, Paris, 2012*

Les effluves semblent enivrer le peintre comme emporté dans un tourbillon de couleurs dures et opaques. André Masson (1896-1987) le décide ainsi (fig. 163). La surface est comme faite de morceaux de verre tenus par des plombs. Effet de miroir déformant. Ces parties se superposent et brouillent l'image poly-rythmique de pure abstraction promise, soit à se déformer davantage, soit à se décongestionner et gagner un calme de surface. Le rêve est bien, cette fois, une image abstruse qui ne représente, au fond, qu'une brusque émotion parmi l'éventail infini d'autres émotions dont l'artiste est sujet.

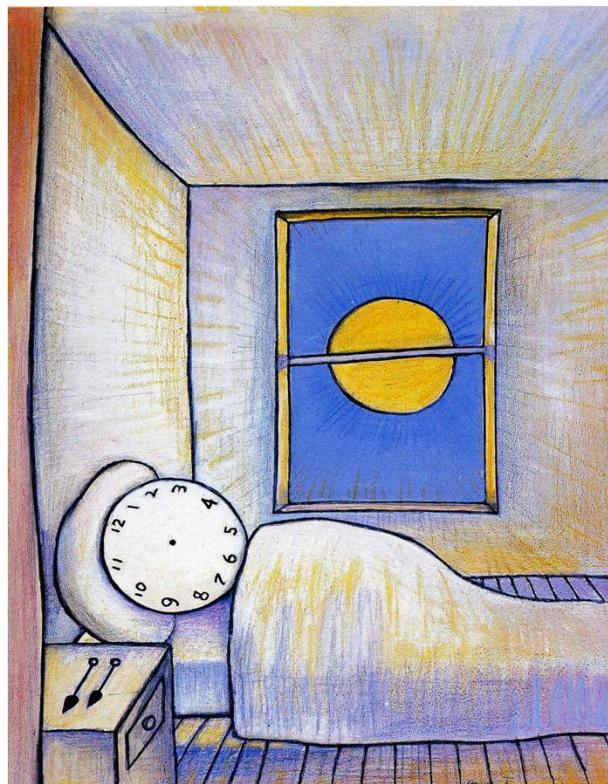


Figure 164. Thérèse Boucraut (France) *Le sommeil II*, 2003. Huile sur toile, 130 X 130 cm. Collection de l'artiste. ©ADAGP, Paris, France

Tandis qu'André François (1915-2005) ne voit guère les choses sous l'angle de la mélancolie. Heureux, il préfère se chauffer au soleil à basse tension de la métaphore. Il fait la Grasse matinée: le disque des jours est jaune dans un cadre bleu de fenêtre ; le lit abrite un corps à tête d'horloge sans aiguilles qui, elles, sont posées... sur une table de nuit (fig. 165). Dans la chambre, le dessinateur-affichiste s'est dépouillé du faste comme du nécessaire. Quelle heure est-il donc sur le cadran de qui sait annuler le temps ?

Figure 165.
André François
(Roumanie, 1915-France, 2005).
Grasse matinée, 1971.
Pastel et encres, 31.5 x 24cm.
The New Yorker (couverture),
mai 1971.
©ADAGP, Paris, France

Mais, il se pourrait que le sommeil s'allège de ses songes, qu'il fasse place à un état ambivalent, qui tienne du jour et de la nuit. Alors, ce serait une image mixte acclimatée par l'art, comme dans le tableau de notre contemporaine Thérèse Boucraut où la figure, dans un fauteuil Voltaire, est partagée (fig. 164). Dans son Sommeil, une moitié ombre le dos de la dormeuse, l'autre est de promesse, soleil de l'existence à venir : deux hémisphères d'une seule et même vie.



L'art, en effet, n'est pas un work in progress. Il ne connaît, à l'inverse des sciences et des technologies, aucun but ni mission assignés. Il est en mouvement, et même rien que lui, sans qu'on sache bien en quel sens tourne la spirale d'une vertu propre à ré-enchanter nos jours. On l'aime, surtout, auréolé par le passé, mais on ignore à peu près tout de son évolution. Tandis que le sommeil, qui n'en fait qu'à sa tête, est un dieu intangible qui gouverne le temps. Un dieu, tout pareil au tourbillon du courant induit d'un long fleuve, précipité tantôt de rapides, tantôt relâché en morne étendue, et distrait encore en d'inextricables ramifications.

A propos du sommeil des animaux

Le sommeil des animaux, objet d'une abondante recherche fondamentale internationale depuis le milieu du 20e siècle, n'a pas laissé indifférents les artistes de toutes les époques. Dürer, Velasquez, Turner et Dalí, entre autres, ont souvent donné, dans leurs œuvres, une place subtile et suggestive aux animaux ensommeillés. Ce riche sujet, aussi sensible que merveilleux, gagnerait à être exploré de façon indépendante du sommeil de l'homme, objet du présent ouvrage.

On pourrait **conclure** que le thème du sommeil s'étire et que, tout au long de l'histoire, les artistes s'en sont servis comme énigme à piocher, parfois à résoudre. Dieu a escamoté idoles et muses archaïques de l'imaginaire collectif. Mais, aucune puissance spirituelle n'a réduit l'Homme à quia, les hommes comme les femmes, surtout à l'horizon de ce nouveau siècle. En certaines œuvres d'art, l'imaginaire supplante la réalité. Or, la peinture à la croisée des XXème et XXIème siècles, prolonge une quête qui semblait, il y a peu encore, s'être dissoute. Robert Guinan (chapitre 8, fig 145), André François (fig. 165), Thérèse Boucraut (fig. 164) et Fabrice Béghin (chapitre 8, fig. 144), parmi d'autres, persistent à évaluer ce que les mystères du sommeil peuvent valoir en peinture.

A l'instar de la lecture, l'art est bien la face - toujours unique - d'une contemplation ad vitam aeternam de l'immanent. Artiste est bien celui ou celle qui se saisit, loin de toute quiétude, de ce qui sans cesse échappe à la sagacité commune. Cet ouvrage peut donc apparaître comme une tranche d'un musée imaginaire où le sommeil trouve à se loger, sans autre ambition que l'équité entretenue envers les cultures, époques et styles. A ce titre, il illustre l'esprit buissonnier dans lequel les formes sont vues, approchées et tenues.
