

7. Idéauté 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 gracile 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 glacié 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 fresque 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.

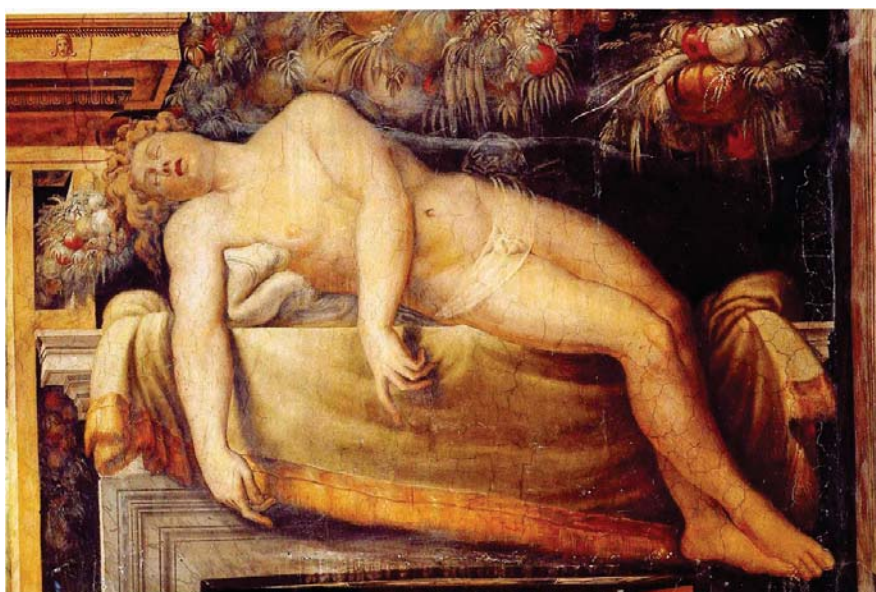
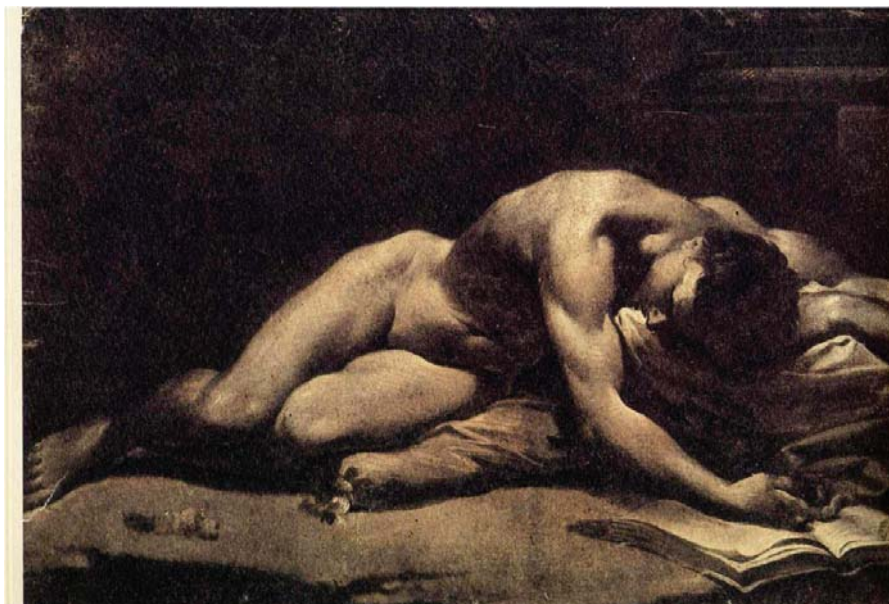


Figure 114. Francesco Salviati (Italie, 1510-1563). Allégorie du sommeil, fresque. Palais Ricci-Sacchetti, Rome – Italie

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 éthéré mais, en France, le premier des modernes.

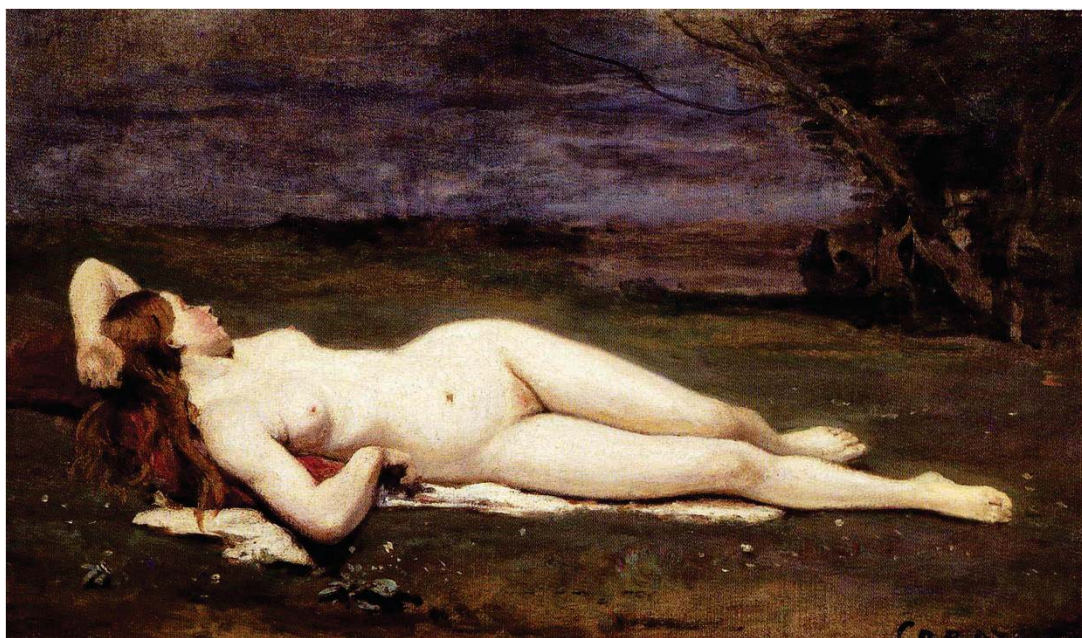
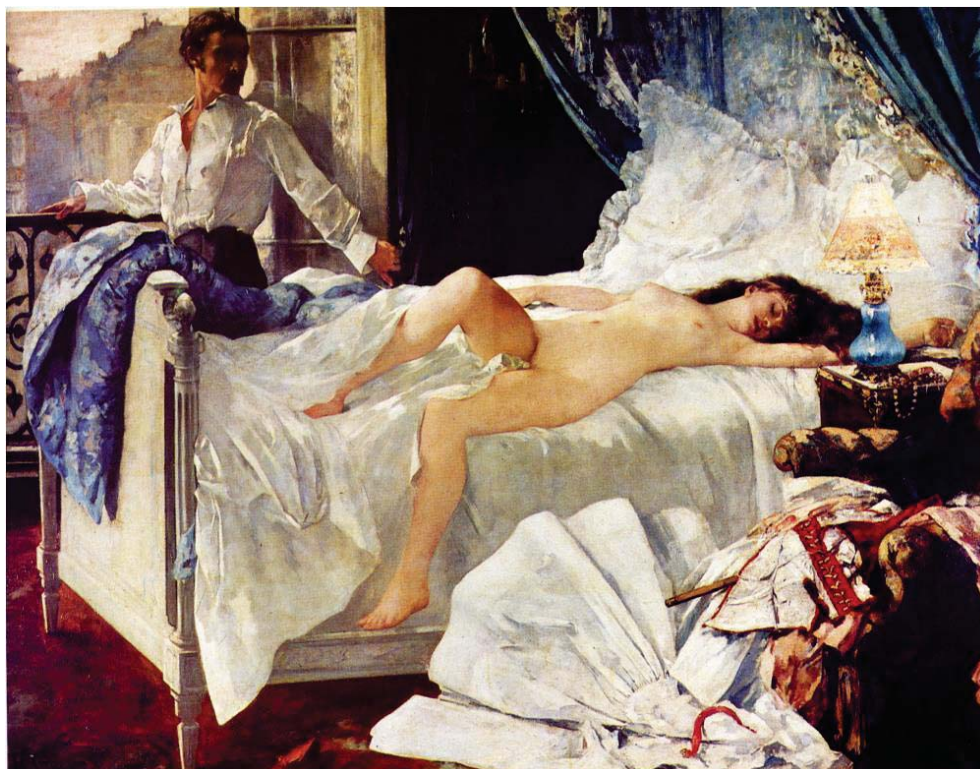


Figure 118. Jean-Baptiste Camille Corot (France, 1796-1875). La Nympe de la Seine, 1837. Huile sur toile, 30 x 45 cm. Collection particulière

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 Nympe de la Seine, une beauté encore complexée, sous la peau frémissante 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

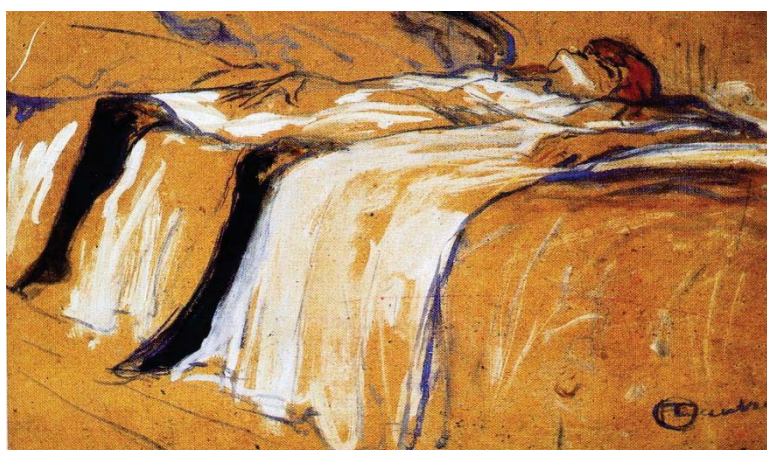
diable infernal (fig. 120). Il y divulgue, non sans fracas, deux beautés flatteuses aux corps lascivement enlacées dans un repos consécutif, peut-on supputer, à leurs ébats! Et cela en gros- plan, et avec un indéniable panache. Une fois encore, l'envers de l'éveil est prétexte tout trouvé pour tenter 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'Hiroshighe 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 !

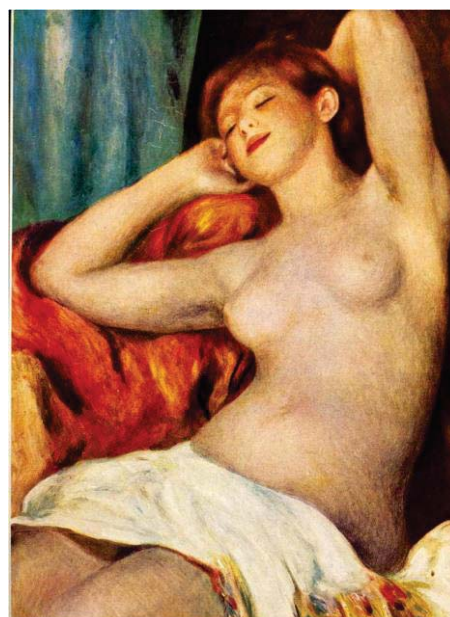
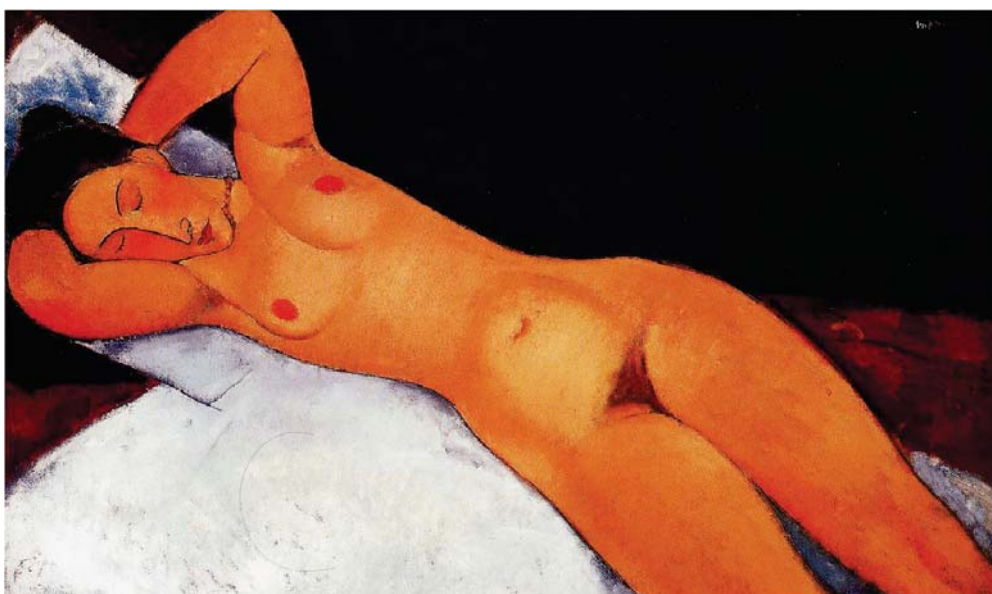


Figure 123.- Pierre-Auguste Renoir
(France, 1841-1919).
La dormeuse, 1897. Huile sur toile, 81 x 63 cm.
Sammlung Oscar Reinhart, Am Römerholz
Winterthur – Suisse.

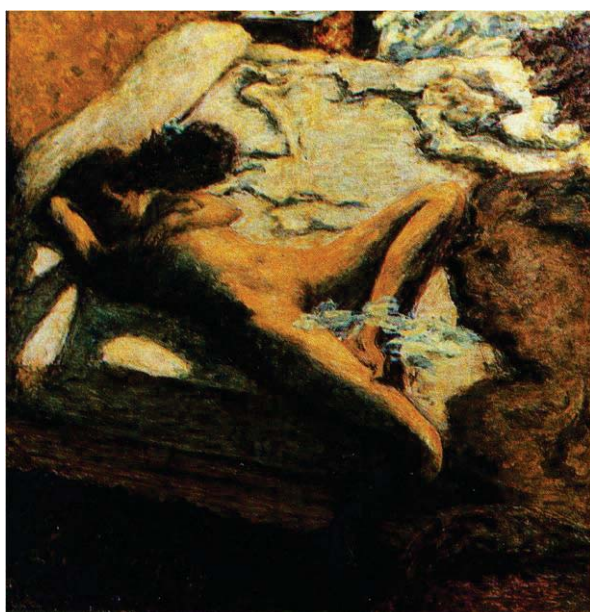
On peut aussi voir le sommeil comme un agrément fort prisé et comme relâche rêveuse du vivant. Il est, aussi, signe d'opulence et de quiétude chez Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) dans La dormeuse, dont l'évanescence grâce de la pose, laisse la lumière rose-violette, à mouchetures dorées, mettre en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



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.

*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*

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* au repos élever, 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.

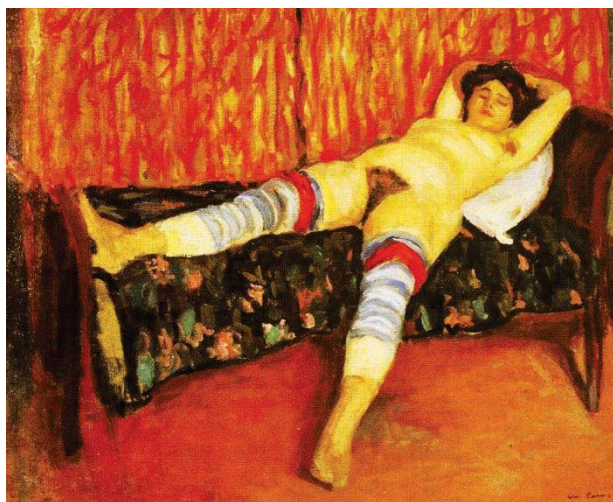


Figure 126.
Charles Camoin (France, 1879 - 1964).
La Saltimbanque au repos, 1905,
65 x 81 cm.
Musée d'Art Moderne de la Ville de
Paris, Paris - France
©ADAGP, Paris, 2012

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):

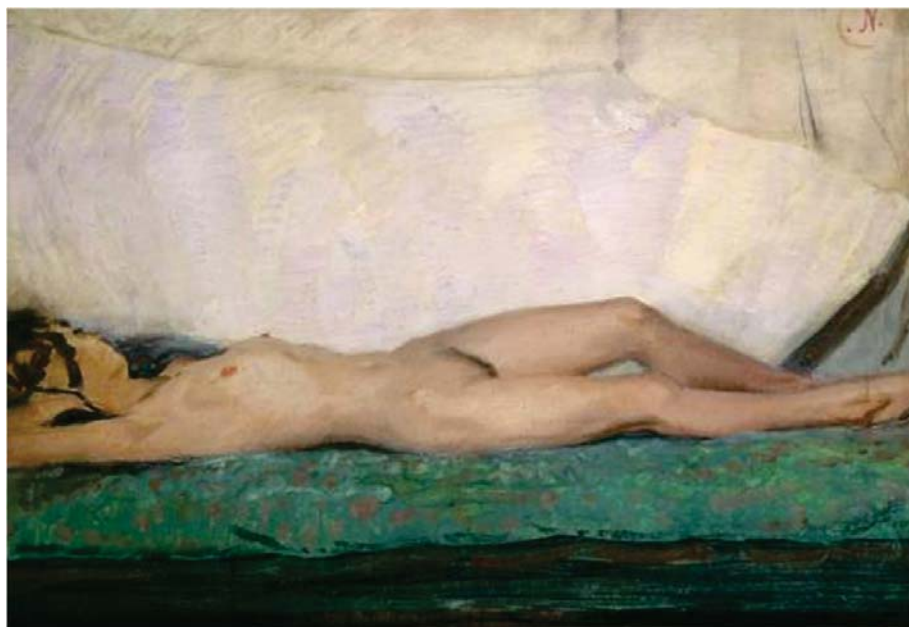


Figure 127. Sir William Nicholson (Grande-Bretagne, 1872-1949). *Nu*,
vers 1921. Huile sur bois, 40.6 x 58.4 cm. Tate Gallery, Londres - G.B.
©ADAGP, Paris, 2012

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.

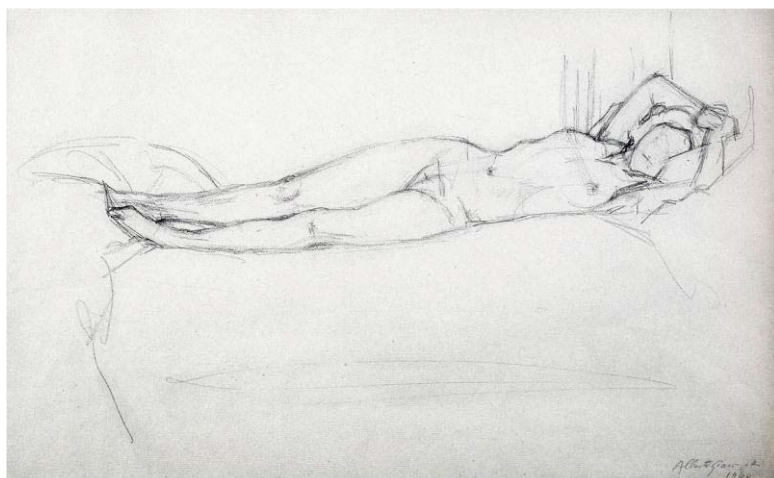


Figure 128.
Alberto Giacometti
(Suisse, 1901 - 1966).
Nu couché, 1940.
Crayon sur papier,
31 x 48 cm.
Collection Alain Frumkin,
New York, Etats - Unis.
 ©Succession Alberto
Giacometti, (Fondation
Alberto et Annette Giacometti,
Paris /ADAGP, Paris, 2012

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 ?

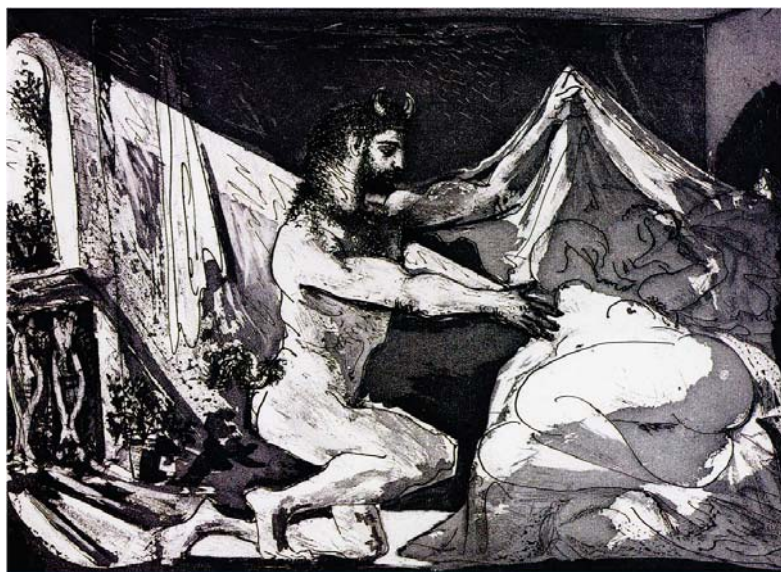
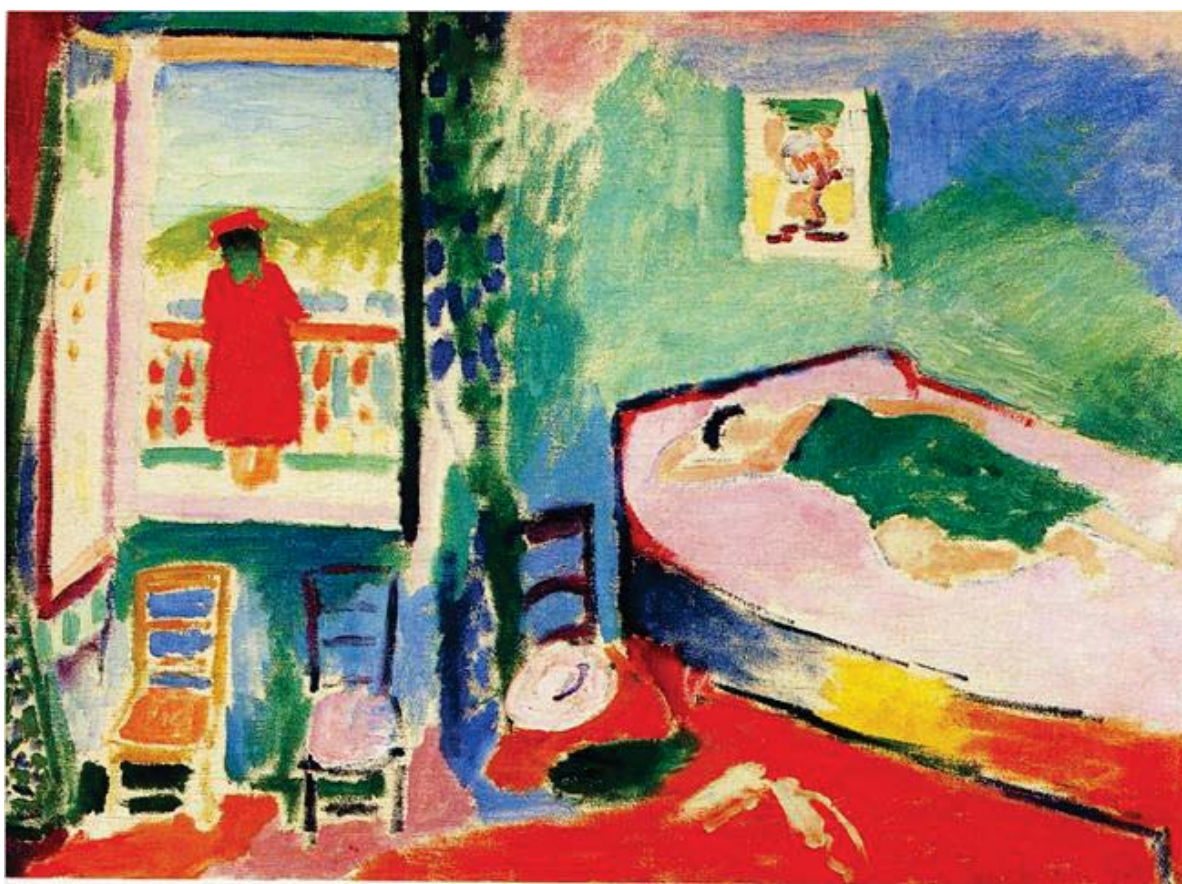


Figure 129.
Pablo Picasso (Espagne,
1881- France, 1973).
Faune dévoilant une
femme, 1963.
Aquatinte.
Kupferstachkabinett,
Staatliche Museen zu
Berlin,
Berlin - Allemagne
 ©Succession Pablo
Picasso

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 propitiatoires 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^e 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'élision. Ses compositions colorées sont les plus mêlées de songes et de vacance. 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.

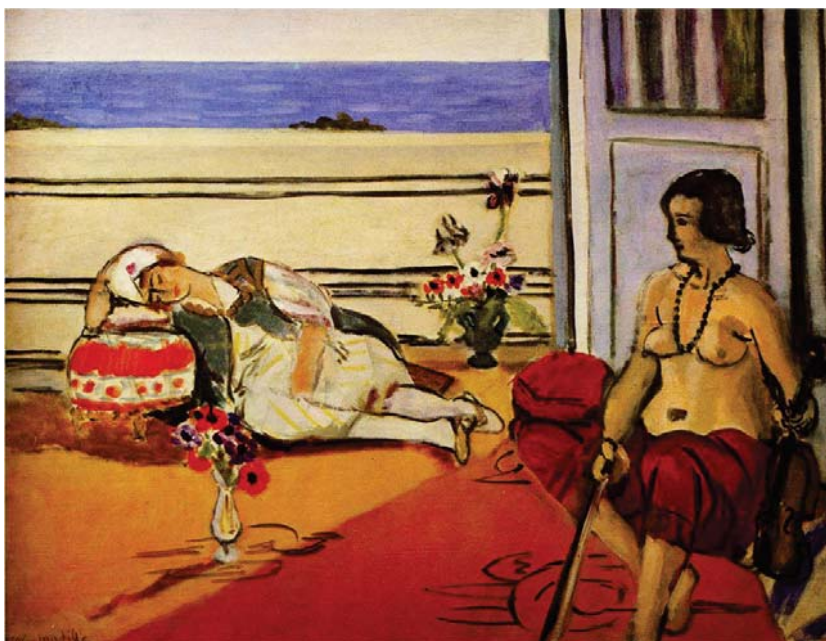


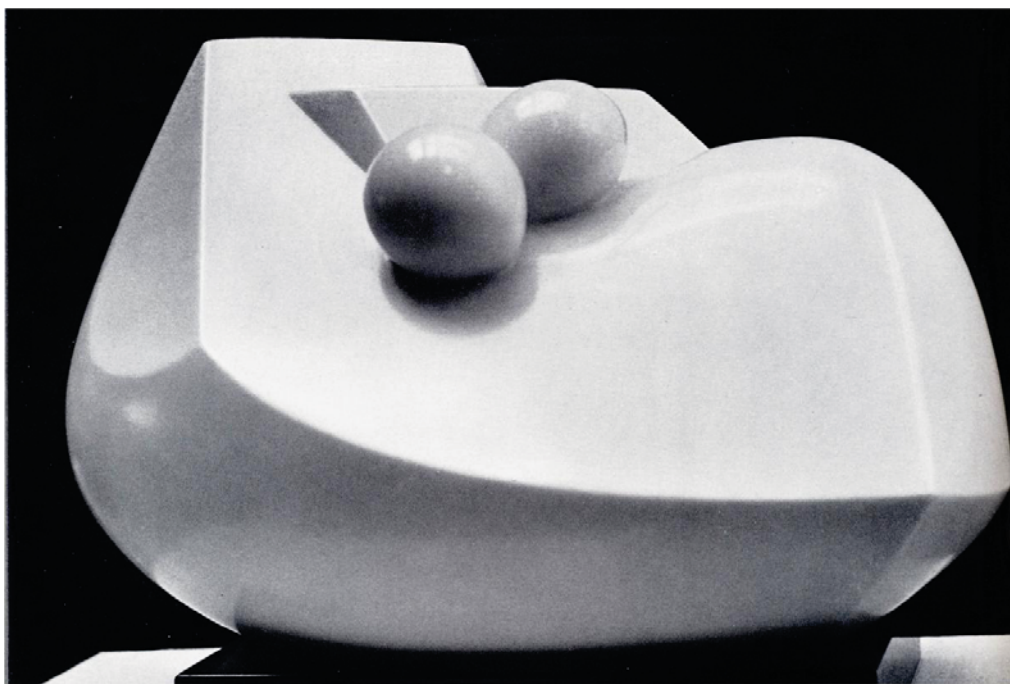
Figure 131.
Henri Matisse
 (France, 1869-1964).
Les deux Odalisques
(la terrasse), 1921.
Huile sur toile.
Collection Hester Diamond,
New York - Etats-Unis.
 ©Succession H. Matisse

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.