

Le siège de la force

JEAN-PHILIPPE CHIMOT

Em português pp. 445

*E*n Décembre 1995, un colloque fut organisé à

l'UFR d'Arts plastiques de l'Université Paris 1. Le thème était: le cul. En même temps il y avait une exposition sur ce même thème dans les locaux universitaires.

Invité à communiquer, j'avais présenté deux "esquisses", l'une sur un texte de Diderot, l'autre sur certains aspects de l'oeuvre de Géricault. Je trouve ici l'occasion de les écrire réellement. La structure de l'ensemble n'a guère changé, il ne m'a pas semblé souhaitable de séparer ou de fondre plus intimement ces deux petits essais. Diderot écrivait que le beau était "la perception des rapports". La forme un peu libre ici adoptée voudrait rappeler, comme en passant, que sans rapports, même non évidents entre l'esthétique, ou la théorie des arts, et l'histoire des arts, on risque plus d'ennuyer que d'éclairer.

Voici d'abord le texte de Diderot:

Esquisses

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes.

A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont, la vie n'y est plus. Dans les jeunes oiseaux, les petits chats, plusieurs autres animaux, les formes sont encore enveloppées, et il y a tout plein de vie. Aussi nous plaisent-ils beaucoup. Pourquoi un jeune élève, incapable de faire même un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse? C'est que l'esquisse l'ouvrage de la chaleur et du génie; et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé; et conserver la vie de la jeunesse. Un conte vous fera mieux comprendre ce que je pense des esquisses, qu'un long tissu de subtilités métaphysiques. Si vous envoyez ces feuilles à des femmes qui n'aient pas les oreilles faites, avertissez-les d'arrêter là, ou de ne lire ce qui suit, que, quand

elles seront seules.

M. de Buffon et M. le président de Brosses ne sont plus jeunes; mais ils l'ont été. Quand ils étaient jeunes; ils se mettaient à table de bonne heure; et ils y restaient longtemps. Ils aimaient le bon vin, et ils en buvaient beaucoup. Ils aimaient les femmes, et quand ils étaient ivres, ils allaient voir des filles. Un soir donc qu'ils étaient chez des filles, et dans le déshabillé d'un lieu de plaisir, le petit président qui n'est guère plus grand qu'un Lilliputien, dévoila à leurs yeux, un mérite si étonnant, si prodigieux, si inattendu que toutes en jetèrent un cri d'admiration. Mais quand on a beaucoup admiré, on réfléchit. Une d'entre elles, après avoir fait en silence plusieurs fois le tour du merveilleux petit président, lui dit: "Monsieur, voilà qui est beau, il en faut convenir; mais où est le cul qui poussera cela." Mon ami, si l'on vous présente un canevas de tragédie ou de comédie, faites quelques tours autour de l'homme et dites-lui comme la file de joie au président de Brosses: Cela est beau, sans contredit; mais où est le cul. Si c'est un projet de finance; demandez toujours: Où est le cul? A une ébauche de roman, de harangue: Où est le cul? A une esquisse de tableau: Où est le cul? L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale. Nous entendons ce que dit celle-là; nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. Je crois que vous retrouverez dans un de mes Salons précédent cette comparaison plus détaillée, avec quelques réflexions sur l'expression plus ou moins vague des beaux-arts. Heureusement, je ne sais plus ce que c'est, et je ne me répéterai pas. Mais en revanche, je regrette beaucoup l'occasion qui se présente et que je manque bien malgré moi, de vous parler du temps où nous aimions le vint, et où les plus honnêtes gens ne rougissaient pas d'aller à la taverne. Voici, mon amides esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions.

Ce texte, tiré du Salon de 1767, n'est pas à proprement parler un "fragment". Il existe d'une manière autonome avec l'intertitre que l'on a pu lire. Après la dernière ligne, le nouvel intertitre est "Ruines", et Diderot parle d'Hubert Robert. Cette précision importe: le découpage n'est pas arbitraire, et les lignes que vous venez de lire constituent la partition d'un "mouvement" quasi musical. Pour engager l'examen, posons que Diderot traite de peinture par les moyens d'un langage littéraire en s'approchant d'une forme musicale, et que ce triple registre est porteur d'une intelligence générale des arts.

La structure du morceau est A-B-A', plus proche de celle d'une danse (menuet ou scherzo) que de la forme sonate (exposition - développement - réexposition), parce que le passage central est différent de A et A', comme le trio d'un menuet. Le sens du texte me fera mieux comprendre. "A" consiste en questionnement (suite de questions) sur l'incompatibilité entre esquisse et tableau: plus de vie, on plus de formes. Les dix lignes qui suivent maintiennent lisibles les deux motifs inconciliable, qui avancent comme un couple questions, comme en musique, où résolution ne signifie pas solution comme dans l'ordre du discours.

Après une "transition" ("un conte...") vient le "trio": un conte donc, une anecdote à portée symbolique, si l'on comprend bien l'annonce. Le questionnement est interrompu au profit du récit, avec crescendo mesuré. La chute fait apparaître le terme-clé: c'est le cul.

La question: où est le cul? reprendre (A') le questionnement sur la matière de A (= pourquoi qui esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau?) ne donne pas plus de solution, sauf celle de l'implication de l'amateur, plus grande quand l'objet présenté est plus légèrement bâti. Les dernières lignes rappellent le début de B (aimer le vin entre amis) et reprennent, en une coda aussi brève que magistrale, le lien entre esquisse et achèvement, sous la double forme plastique et littéraire.

Tout le monde aura remarqué que la question du plaisir, et comment on y parvient, animait l'ensemble du texte. Ce résultat heureux est aussi, sans cesse, confronté à l'épuisement de l'effet, à sa limitation, à son échec. Le texte est en tension, et ce qui l'y tient c'est qu'il est très ouvertement construit pour retenir l'attention d' (c'est-à-dire plaire à) un lecteur ami.

Avec une mimétique drôlerie le texte - la partition - nous conduit à ce qui est la *pointe* suprême et la *chute*: "voilà qui est beau (...) mais où est le cul?. Grand membre et petit cul. Le président esquisserait avec talent mais ne pourrait conclure avec succès. Peut-être aurait-il du plaisir, mais le ferait-il partager?"

Je mets volontairement à part de redire tout ce qui a pu être justement écrit au sujet de ce texte: on a pointé la promotion, l'assomption de l'esquisse à l'éventuel détriment de l'oeuvre finie, et tout cela est fort vrai. On a fait dater la "modernité" de ce dilemme instant ouvert par Diderot. Les historiens de l'art ont judicieusement reproché cette projection de la pratique de certains collectionneurs, tels que Mariette, rassemblant des portefeuilles d'esquisses et de dessins, en oubliant que Vasari le faisait déjà avec avantage deux siècles plus tôt...

Trop souvent l'appréciation des oeuvres de limite à un éloge aussi vague qu'inconditionnel de leur inachèvement apparent: "on verrait le travail", l'esquisse serait "en avance sur le produit fini"- la personnalité de l'artiste apparaîtrait mieux dans le processus etc... Cette forme de réaction partagée par les milieux les mieux équipés culturellement, a pour elle d'exister, et de promouvoir l'intention poussée de faire de l'art, confortant cette intention avec la reconnaissance du statut d'oeuvre telle que la critique accumulée des siècles l'établit. Or le relativisme absolu est une base très faible et très complaisante de l'appréciation. L'adhésion vaguement enthousiaste ne vaut *a priori* guère mieux que l'acceptation dogmatique. Par l'apologie généralisée, depuis deux siècles, du "work in progress", on a surtout voulu montrer que l'art apparaissait de plus en plus comme discipline problématique, et non comme accomplissement parfait d'une commande. Le désir d'*en faire*, le souhait que l'on en fasse, l'ambitieuse modestie du jouisseur novice ont poussé à l'apologie de l'esquisse.

Diderot dans ce texte ne pratique point le genre rhétorique de l'apologie, non plus qu'il *ne démontre*... Il produit une forme discursive à connotations musicales et à sujet mi-esthétique mianecdotique-galant. Nous pouvons extraire de cette forme lue une apologie de l'esquisse. Mais nous n'aurions compris qu'une *chose*, pas le sens d'un acte d'écriture. Il n'est pas vrai non plus que Diderot veuille signifier qu'entre l'esquisse et l'oeuvre finie on ne peut choisir. Ce qu'en une forme construite - en incluant les soubresauts réels ou apparents, mais il suffit qu'ils apparaissent - il *montre* (et non pas *démontre*), c'est que ce que l'on appelle art ne résout pas des problèmes, n'apporte pas de *solution* (s). Autrement dit, l'art n'aboutit pas. Il n'aboutit qu'à donner envie de faire, sans que l'objet soit spécifié, ni dans son degré d'achèvement, ni dans son statut, ni dans la réception qui lui sera réservée; envie de faire sans que cela soit fini, et à défaut de finir sans que cela soit fait.

A cette dernière alternative on reconnaît le "chaînon suivant" de l'intuition théorique, façonné par Baudelaire. Dilemme, paradoxe, selon que l'on se réfère à tel ou tel registre de la pensée discursive, Baudelaire reprend - en artiste, c'est-à-dire en sachant ce qu'il fait et un peu à l'aveuglette - l'intenable position adoptée et chérie par Diderot. L'intuition théorique, statut lui aussi intenable, ou le paradoxe - honoré entre autres par Oscar Wilde - consiste à exposer une forme dans laquelle le sens est inclus. L'intuition théorique équivaut, bien que cela ne soit pas *possible*, à une forma esthétique. Elle est promesse et déception, comme le désir, dont on ne sait s'il se suffira à lui-même comme plaisir, ou s'il migrera avec ses effets (nous, par exemple).

Le texte de Diderot *traite* la possibilité de faire de l'art (et pas forcément oeuvre d'art). Si c'était un texte spéculatif-théorique, il traiterait de la possibilité de faire une oeuvre d'art. Son statut n'est pas du tout intermédiaire, mais projectif et exemplaire, dans la mesure où fournir un exemple, c'est passer à l'acte, sans que la grammaire ou la théorie y soient déjà.

A ce moment, décidé par l'auteur de l'article, le lecteur pourrait s'inquiéter: "où est le cul"?

Sans doute, dans la forme esthétique, faite pour faire penser, de Diderot, le cul convoqué était métaphore; sans doute cet objet ne paraissait-il que dans le codage de la langue, de l'écriture. Chez Diderot, c'est autour du cul nommé que tournait le mouvement entier du texte. Mais le texte

ne traitait pas du cul, dans tous les sens que la langue peut lui conférer. Il traitait, je pense l'avoir montré, un peu, de l'art comme acte possible et souhaitable.

Cependant, comme les comportements humains constituent un tout, certes hétérogène et travaillé de contradictions, mais articulé, l'objet cul et ses apparences visuelles, visualisables, réclament aussi l'attention.

L'évocation du dans l'art m'a conduit vers Géricault. Il ne s'agit pas d'abord d'une primauté objectivable, mais d'une élection: de Boucher à Picasso, pour ne pas quitter les temps rapprochés, plus d'un artiste mériterait examen et développements. Ayant déjà eu l'occasion de montrer (*) que l'intérêt pour le corps est particulièrement visible dans l'oeuvre de Géricault, dans le fragment, dans le nu, par la fréquence dans l'ensemble de son corpus des études sur les affrontements amoureux, je voudrais ici déplacer le point d'application vers l'objet figuratif cul, des objets apparentés et un réseau de comportements qui prennent sens si l'on focalise sur le cul.

"Cul" peut être l'objet de deux acceptions, d'ailleurs voisines. L'une désigne le centre de gravité des êtres humains - et des mammifères - hommes, cheval ou lion, sans le montage osseux, sans la masse de muscles qui relie le tronc et les viscères aux membres postérieurs, point de marche, de galop, ni de bond. La force nécessaire aux grandes actions physiques est rassemblée dans le cul, le train-arrière, le râble, la croupe etc... Sans cette masse critique, comme le laisse entendre la physique, point de réaction décisive.

L'acception connexe est orientée vers la sexualité, le désir, la satisfaction du plaisir. Le cul pousse le sexe, comme l'observait malicieusement l'une des dames après avoir "fait le tour" du "merveilleux petit président"... La réalité effective du cul se trouve, si j'ose dire, de l'autre côté de la personne. C'est le cul qui cache le sexe, et qui le pousse à l'accomplissement. Dans des conditions culturelles où le sexe, surtout lorsqu'il s'active, n'est que peu représenté, il n'est pas interdit de penser que la présentation du cul est une manière de rapprocher de ce que l'on ne montre pas, et d'évoquer la *force du désir*, et du même coup, par métaphore, l'acte qui permet de faire oeuvre. Oeuvre d'art lorsqu'il s'agit d'un artiste au travail.

Géricault, pourquoi et comment? Son premier coup de maître est bien connu, c'est le "*Chasseur de la garde*" exposé au Salon de 1812. Or cette figure, ce semi-portrait nous offre en plan rapproché une croupe de cheval; entre les jarrets, les testicules sont bien visibles. Posé sur la selle, le cavalier présente son séant de profil (cul et sexe) Enfin, son visage, de face tandis que la tête du cheval est montrée de profil.

Si l'on se réfère à l'intentionnalité patente de Géricault, il est très improbable qu'il ait voulu offrir une figure ambiguë. Le rang de cavalerie au fond à gauche invité à penser que le héros principal, conduisant, une charge, cabre son cheval et se retourne pour s'assurer qu'on le suit. L'image telle quelle n'en est pas moins ambiguë, ou polysémique, si l'on préfère alléger la charge psychologique. Figure *tournante*, comme le baroque en offrit beaucoup, mais pas l'art néo-classique; lieu de tous les contrastes. Géricault construit une double apparence (homme et cheval) qui se présente quasiment de tous les côtés à la fois (devant, derrière et de profil), mais où la vérité première est la croupe du cheval et le séant du cavalier en teintes claires. S'ajoute une série d'attributs parfaitement à leur place dans l'attirail d'un militaire, mais dont la succession rapprochée en vision arrière peut laisser rêveur: sous les fesses du cavalier, le butoir de la selle, puis la tête du léopard, puis la queue du cheval, avantageusement traitée, que le sabre du chasseur semble prête à trancher! Autrement dit, à l'*arrière* d'une figure se rassemblent tous les symboles de la puissance virile et de son abolition (castration si l'on veut): il y a de quoi détruire tout ce qui est présenté dans son effectivité.

Régis Michel écrit dans le catalogue de l'exposition Géricault, à la suite de Michelet, que ce cavalier pense. Pourquoi pas? Je proposerai plutôt de dire qu'il fait retour sur lui-même, et la cheval auquel il est accouplé aussi. Dans l'ordre de ce qui est réellement visible - vu dans cette toile, faire retour et penser, c'est montrer ensemble un cul, une croupe, et le visage du cavalier, la tête du cheval, pour attester qu'ils *assistent*, l'un et l'autre, à cette manifestation consciente de force. Manifestation consciente et ambiguë, car cette image illustrerait admirablement l'expression "fuite

en avant". Or dans la fuite, en avant ou pas, on attend de voir les forces physiques qui propulsent, c'est-à-dire le cul et la croupe.

Le pendant du "Chasseur" de 1812, le "Cuirassier blessé" de 1814 est, me semble-t-il, un retournement rhétorique d'abord, iconique ensuite du "Chasseur", à l'aune de la conjoncture historique, de la victoire (sans évidence) à la défaite (avec pathos). La posture du cuirassier révèle que, sur le point de défaillir. le soldat, qui ne se soutient que par son sabre et les rênes de son cheval, va tomber assis, c'est-à-dire sur le *siège de sa force*. Dans les premières pensées de ce tableau figurent d'ailleurs plusieurs soldats assis, sans force.

Avant d'ajouter d'autres pièces au dossier, rappelons que l'intimité entre cheval et cavalier, phénomène que nous ne pouvons que reconstruire aujourd'hui, était à la fois un fait de société et une donnée figurative, et que cette relation a été traitée avec ferveur et éclat par les principaux protagonistes de l'historicisme romantique en France: outre Géricault, Gros, Delacroix, Horace Vernet, pour ne mentionner que les vedettes, ne cessent d'orchestrer des couples cheval-cavalier. Souvent, ces couples sont actifs, et pas seulement fonctionnels: que l'on songe au rapport de survie intense entre Saint-Louis et sa monture dans "Taillebourg", ou au faux-pas du cheval de Baudouin de Flandres, qui révèle l'erreur fatale de la conquête de Byzance par les chrétiens d'Occident, dans l'"Entrée des croisés à Constantinople".

Ainsi, l'autre de l'homme, un autre *électif*, est souvent le cheval (la monture...) à une époque (après la Révolution) où les rapports homme-femme ont frémi dans la réalité empirique comme dans la réalité légale (institution puis suppression du divorce, participation active des femmes à l'activité des sections, aux "journées" révolutionnaires), et où la tension augmente, dans un pesant retour à la domination masculine.

Géricault s'intéresse certes au cheval sous tous ses aspects, dans tous ses états. Mais sur le chemin que je suis, on peut à juste titre marquer l'importance (le poids figuratif et symbolique) de la croupe: l'occurrence littérale est celle des "Croupes" qui, comme les "Poitrails" auraient été saisies aux Grandes Écuries de Versailles en 1813. J'attire l'attention sur cette curiosité insistante pour l'objet dans ses variantes de couleur et d'angle, et je ne craindrai pas de proposer l'expression "portraits de croupes".

On peut multiplier et les exemples et les champs d'application de l'intérêt de Géricault pour le cul-la croup comme objets figuratifs et signifiants *décisifs*.

Pendant son séjour en Italie, Géricault multiplie les dessins, les lavis qui exposent, sous divers modes figuratifs (à l'antique, baroquant, classicisant) le contact sexuel intense, violent. Mentionnons "Nymphe et satyre", "l'Étreinte", "Couple antique", "Couple enlacé", et les deux petits groupes, l'un modelé, l'autre taillé dans la pierre et enduit, qui figurent l'un et l'autre une agression sexuelle, et où "le cul" dans tous ses états est en action.

Dans l'ensemble consacré à la "Course des chevaux libres", les toiles du Musée de Rouen, du Louvre et du Musée Getty (Malibu) mettent particulièrement en évidence la tension commune des culs et des croupes. Dans les dessins italiens, dans les petites toiles évoquées à l'instant, on trouve les marques de l'intense intérêt que Géricault plasticien porte aux affrontements duels, homme-femme ou homme-cheval. C'est la disposition et le modelé des culs et des croupes qui sont centraux dans ces dispositifs divers.

D'autres exemples ne manquent pas le corpus Géricault; mentionnons encore au passage "Chevaux se battant dans une écurie", et "La Saillie", aquarelle qui traite le sujet en entier et répond à la question posée dans le "conte" de Diderot. Mais le point de vue ici n'est pas, on l'aura compris, d'entamer une étude statistique plus ou moins caricaturale. J'ai voulu, par diderot et Géricault, rapprocher le textuel évocateur d'images et l'iconique évocateur de pulsions d'affects et de pensées.

Chercheur instable, Géricault est conduit à se mesurer plus d'une fois-est singulièrement dans sa première oeuvre exposée- à ce que la valorisation plastique des culs et des croupes donne de poids, d'intensité vitale aux circonstances et, à leur suite, aux images. Loin de chercher quelque provocation éteinte depuis longtemps (supposons-le du moins), mon objectif est, prenant appui sur

la féconde liberté de langage-pensée du temps des Lumières, en particulier de Diderot, de montrer que la pensée de la sexualité et l'invention des formes peuvent confluer en certaines circonstances en une dynamique des figures.

La question posée par Diderot: "où est le cul"? est typiquement une question moniste, c'est-à-dire d'un point de vue où corps et âme, matière et esprit ne sont point séparés. Diderot a produit une forme artistique réflexive qui élimine par sa progression les débats stériles et répétés à l'infini entre la volonté de faire et le faire entre l'intention et le résultat. Il a répondu par l'écriture à la béance vaine de la question rhétorique. A la question: où est le cul, c'est-à-dire le principe moniste d'effectuation, il n'y a pas de réponse.

Si la position de Géricault semble au premier abord moins assurée dans son audace, c'est que l'on juxtapose ici un bref texte et un assez grand nombre de dessins, esquisses, peintures. Diderot s'interprétait lui-même avec le génie qu'on lui connaît. Le petit travail de l'universitaire se cantonnait à faire remarquer que la forme propre du texte mettait en accord la structure, les effets de sens, les objets et actes auxquels il était fait allusion pour produire une sorte de *mouvement* qui prouve l'acte artistique - sans pour autant le démontrer. Ce que j'écris ici manifeste un plain - pied des mots aux mots, c'est par les mots que je fais allusion aux formes plastiques et musicales. Aussi ami des plaisirs que Diderot ait été, aussi importante que soit la métaphore du cul, parce que l'intelligence des métaphore concourt au plaisir éclairé de arts, ce cul n'est ici qu'un signe.

Il est moins facile de faire admettre dans un corpus graphique et pictural que le cul ne soit qu'un signe. On lui prêtera ici le statut *d'indice*, dont le premier sens est "signe apparent", et l'on plaidera timidement un paradoxe qui n'est sans doute pas nouveau: que l'apparence est moins certaine, qu'elle réclame l'interprétation avec beaucoup plus de risques que ce signe qu'elle attend pour cesser d'être apparence. Les acquis de notre civilisation à textes font que ce qui est écrit prend le statut de vérité (*ou* d'erreur, selon les conjonctures), alors que ce qui est montré plus ou moins mimétiquement serait plutôt reçu comme "phénomène". Conscient, probablement, de la vanité des apparences, Géricault se sera souvent acharné à en traquer l'aspect, au moment où quelque chose s'effectue (acte, peinture, acte de peinture), sans parvenir jamais à cette satisfaction d'avoir dit ou cru dire le sens des choses.

Les approches dans le savoir, regardant un domaine difficile à explorer parce qu'il est essentiel (il s'agit du plaisir) s'arrêtent, avec plus ou moins de bonheur, aux figures de style. Cherchant le sens, je n'aurai sans doute trouvé qu'un titre pour faire travailler ce monolithe un peu trop dense et sans trop d'éloquence qu'est "le cul". Ce titre était, est et sera une métaphore: le siège de la force.

Jean-Philippe Chimot, Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne, France.



1 - Théodore Géricault - *Le Chasseur de la Garde*, 1812, Louvre.



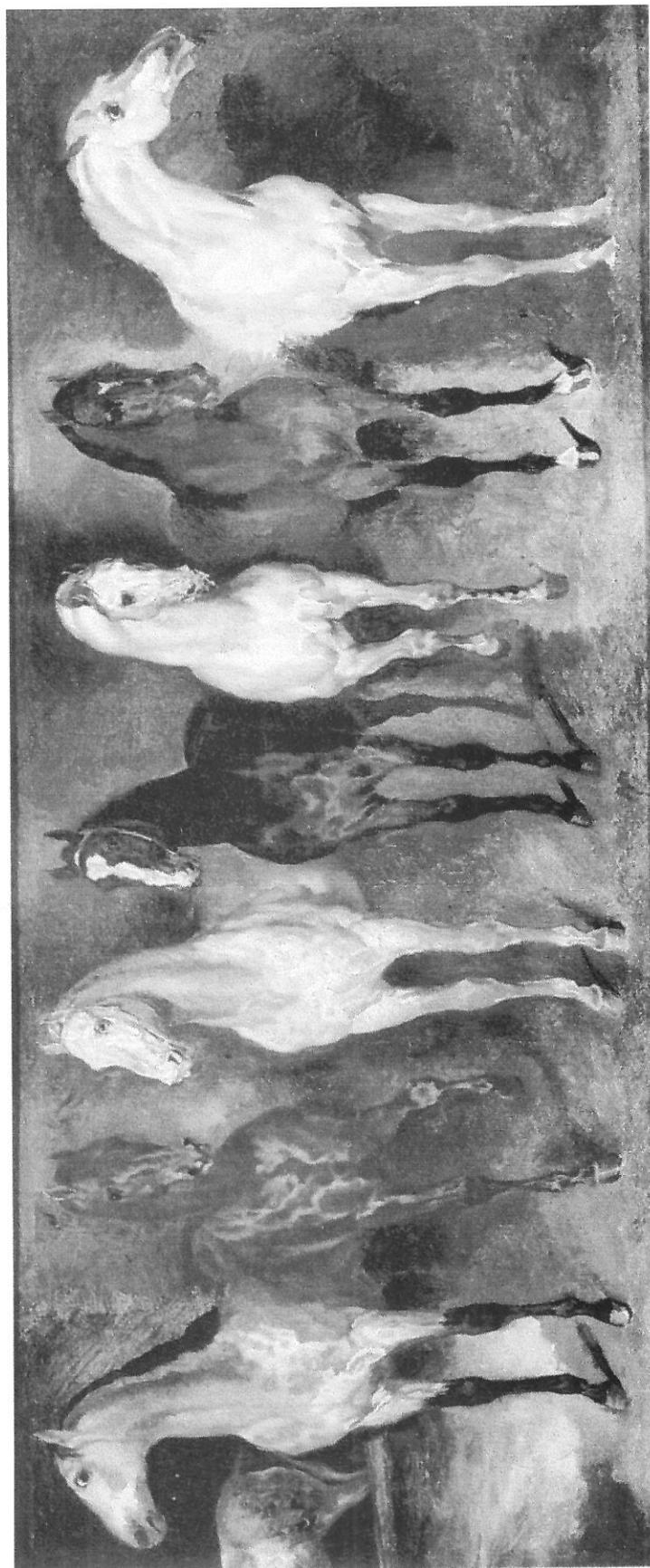
2 - Théodore Géricault - *Cuirassier blessé, quittant le feu*, 1814, Louvre.



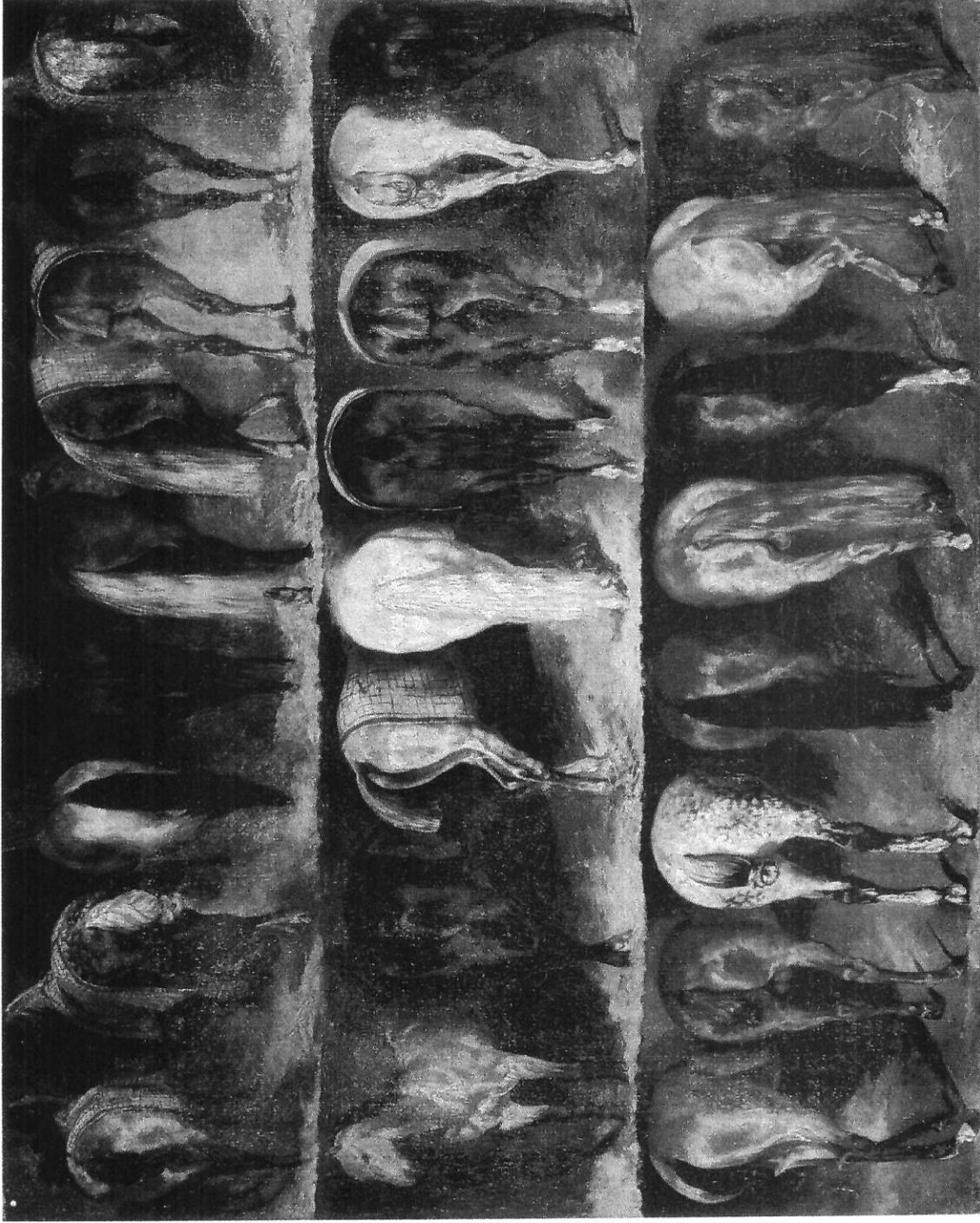
3 - Eugène Delacroix - *Bataille de Taillebourg*, 1837, Versailles.



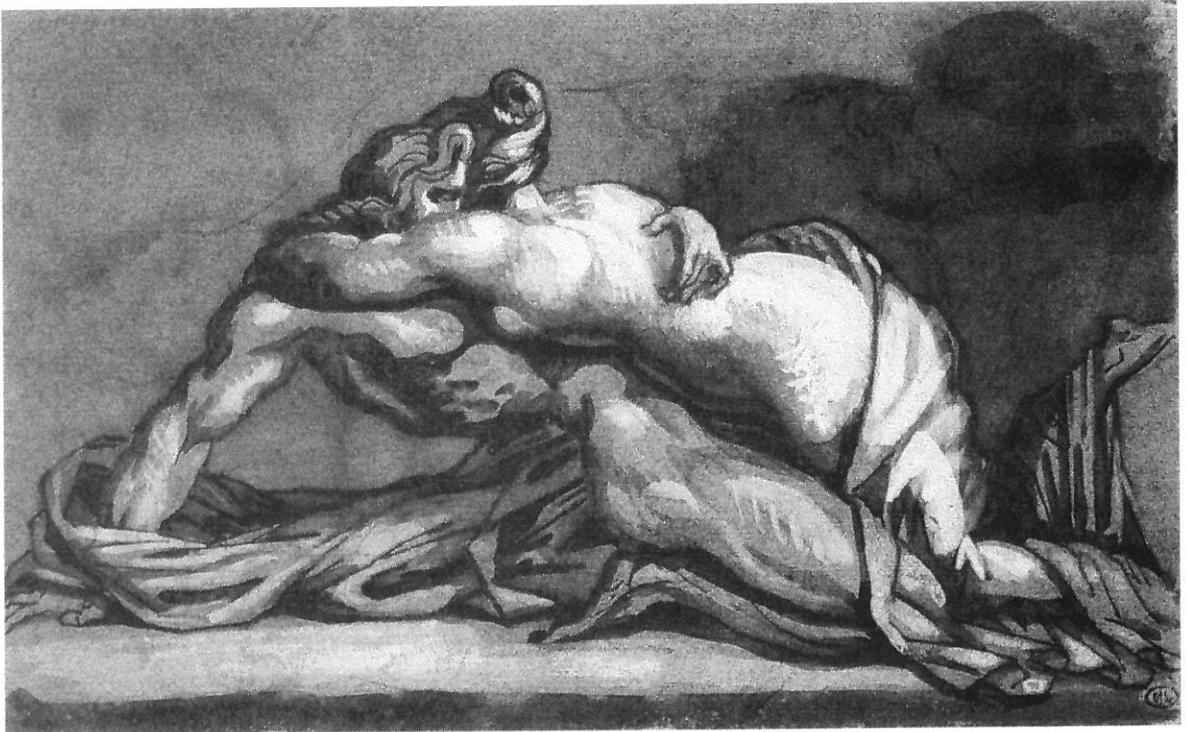
4 - Eugène Delacroix - *Entrée des Croisés à Constantinople*, 1840, Louvre.



5 - Théodore Géricault - Les poitrails, 1813, collection particulière.



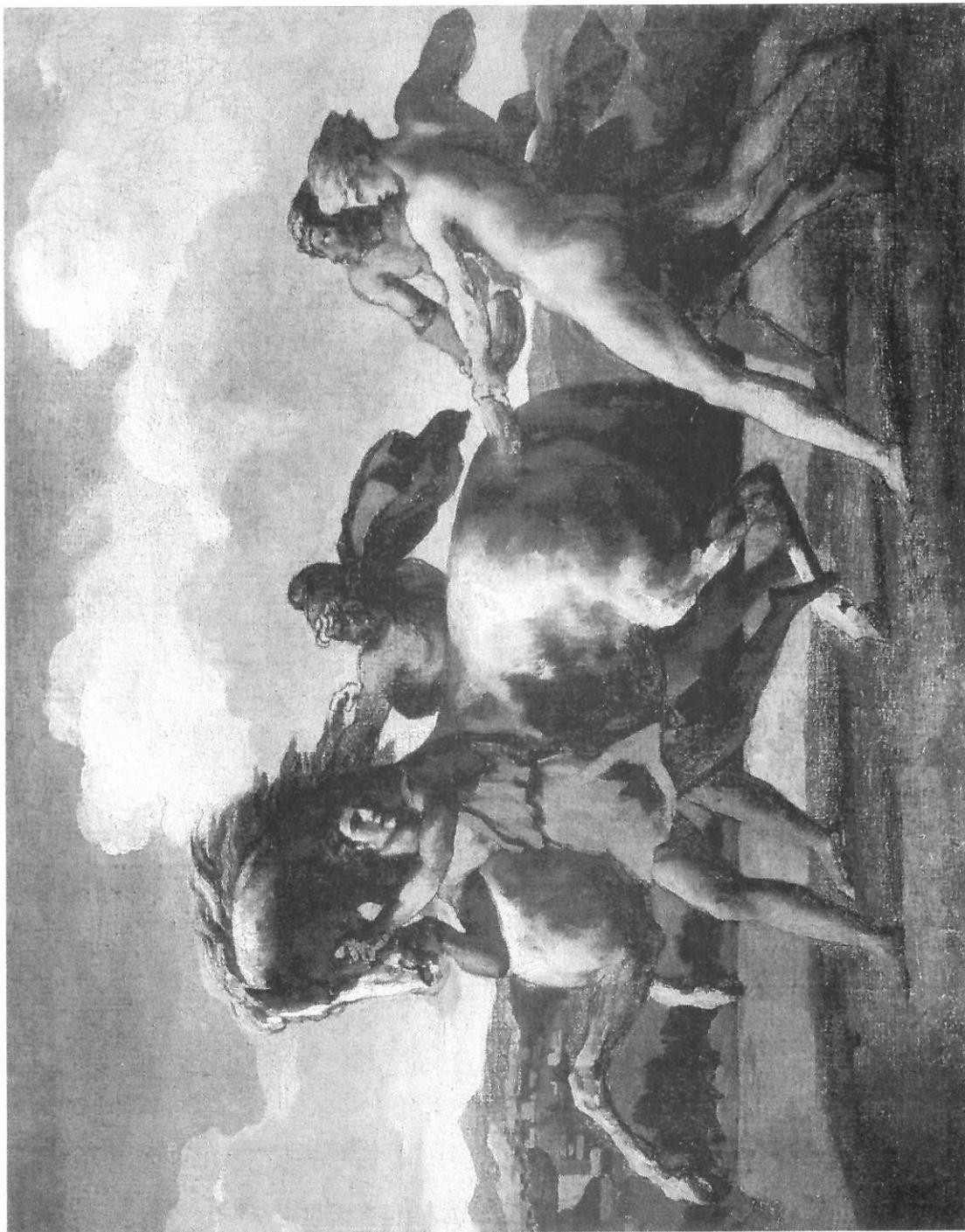
6 - Théodore Géricault - Les croupes, 1813, collection particulière.



7 - Théodore Géricault - *L'étreinte*, Louvre.



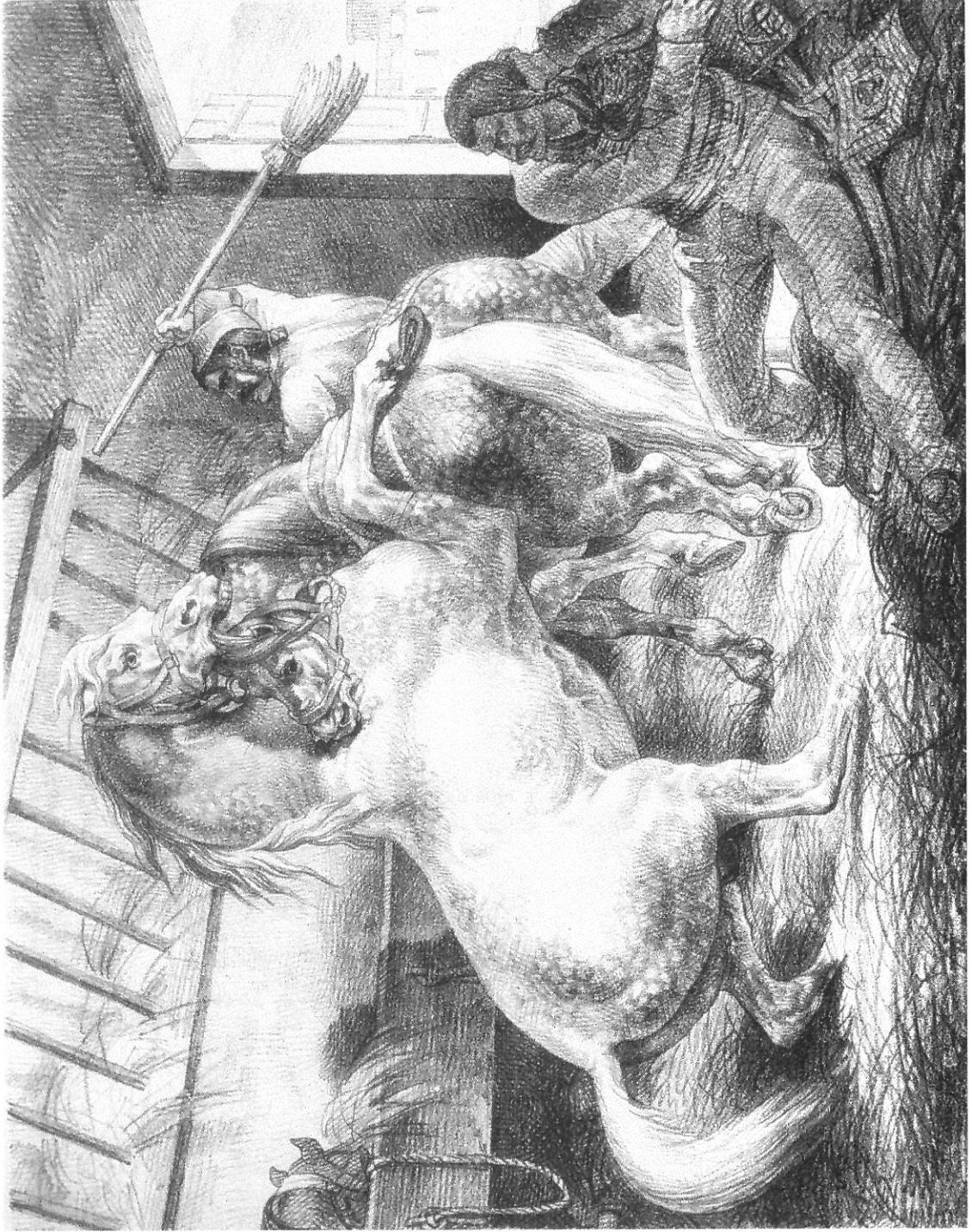
8 - Théodore Géricault - *Nympe et satyre*, Musée de Rouen.



9 - Théodore Géricault - Cheval arrêté par des esclaves, Musée de Rouen.



10 - Théodore Géricault - *La course des chevaux libres*, Louvre.



11 - Théodore Géricault - Chevaux se battant dans une écurie, Paris, Bibliothèque Nationale.



12 - Théodore Géricault - *La saillie*, collection particulière.