



HAL
open science

Le peintre, le modèle, le voyeur. L'exemple de Jean-Léon Gérôme, voyeur académique.

Patrick Mathieu

► To cite this version:

Patrick Mathieu. Le peintre, le modèle, le voyeur. L'exemple de Jean-Léon Gérôme, voyeur académique.. Predella. Journal of Visual Arts, 2013, Predella (32). hal-04395087

HAL Id: hal-04395087

<https://amu.hal.science/hal-04395087v1>

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le peintre, le modèle, le voyeur

L'exemple de Jean-Léon Gérôme

Patrick MATHIEU

« *Le trompe-l'œil de la peinture se donne pour autre chose qu'il n'est* »¹.

S'est-on suffisamment intéressé au rôle capital et complexe du voyeur en peinture ? On sait que le nu, sous couvert d'académisme, avec ce que l'on peut y mettre de mythologie, de métaphore ou de paganisme, a été le prétexte à bien des œuvres et autant de discours pour des publics ... avertis². Les beautés, plus ou moins hétéaires, n'ont cessé de meubler l'imaginaire des peintres depuis Campaspe et Phryné jusqu'à la Fornarina.

Le nu pictural entraîne, mais pas forcément, le spectateur dans une spirale de sentiments mêlés dont le désir est l'ossature : désir érotique et esthétique voire savant, mais aussi leurs pendants, frustration, déception et rejet. À l'origine, le mot de voyeur ne comporte pas de connotation sexuelle ni péjorative : c'est vers la fin du XIXe siècle que le voyeur désigne une « ouverture par laquelle on peut assister à un spectacle érotique »³. Dans la mesure où, depuis la Renaissance, la peinture tente par tous les moyens de dépasser les deux dimensions, dans la mesure aussi où elle tente de dire les aspirations humaines profondes (et l'érotisme en est une), elle institue le voyeur comme personnage possible parmi ses destinataires.

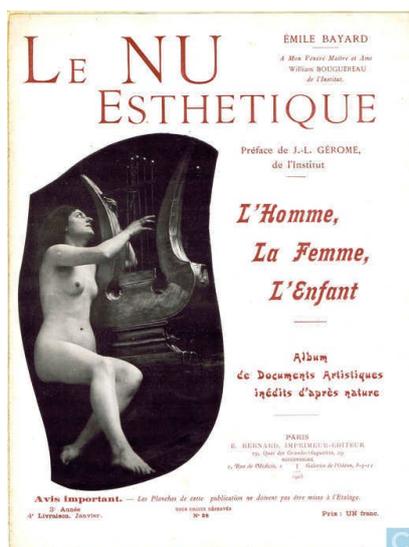


Fig. 1. E. Bayard, *Le Nu esthétique*, préfacé par J.-L. Gérôme

photographie a servi le public ou son art, dans quelle mesure il s'est épanoui grâce à elle ou s'y est asservi. Ce n'est pas vraiment le but de ce propos qui est davantage de montrer que derrière un genre convenu (l'orientalisme, la peinture mythologique ou historique) se tient le métadiscours d'un voyeur.

Nous n'avons jamais qu'une vision limitée des choses. Ainsi, le peintre Gérôme a-t-il été longtemps mal compris, qualifié d'académique, de « pompier ». Avec l'exposition au Musée d'Orsay⁴, c'est une nouvelle facette du peintre qui est montrée par les connexions importantes qu'il eut avec les courants artistiques majeurs de son temps, et notamment, par le mélange surprenant – et très contesté à l'époque – de la peinture et de la sculpture. On le voit aussi très proche du monde de la photographie, et il préfaça par exemple l'album d'Émile Bayard, ou encore il fit faire de très nombreuses reproductions de ses œuvres, avec la galerie d'art et la maison d'édition d'Adolphe Goupil (dont il devint le gendre). Cette collaboration avec son beau-père n'est pas sans incidence sur son art, puisqu'il profita du nouveau médium de la photographie pour adapter son travail au goût du public⁵. Il resterait à déterminer dans quelle mesure l'intromission de la

¹ Jacques Lacan, « Qu'est-ce qu'un tableau », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Essais, p. 127.

² C'est par exemple *Le Nu au Salon* dont l'édition de 1913 comprend huit fascicules à 50 centimes qui paraissent chaque semaine. L'ouvrage complet reproduit une suite de 64 tableaux en similitgravure. L'édition complète contient en outre la critique de Georges Normandy des trois Salons, Indépendants, Société Nationale et Artistes français. Des critiques apportent la caution savante de moralité.

³ Le voyeurisme est autre chose, il peut être pris comme un comportement sociétal qui se complait dans le spectacle des images ou comme la déviation perverse de qui s'adonne à cette vision érotique.

⁴ Jean-Léon Gérôme, Musée D'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011.

⁵ Ce que Zola ne manqua pas de lui reprocher : « Les œuvres de M. Gérôme tiennent un juste milieu entre les toiles propres et fines de M. Meissonier et les toiles voluptueusement classiques de M. Cabanel. Élève de Paul Delaroche, l'artiste a appris chez ce peintre à ne pas peindre et colorier des images péniblement cherchées et inventées. Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires [...] ». Émile Zola, « Nos peintres au Champ de Mars », in *La situation*, 1 juillet 1867.

I. Des voyeurs

1. Maitres et maîtresses

Bronzino n'est sans doute pas le premier, avec *Venus et Cupidon*, à déployer toute la suggestivité érotique d'une scène osée, renouvelant les traditions bien établies de la religion ou de la mythologie par des inventions à la fois subtiles et provocantes. Vénus tient une pomme (celle de Pâris, celle d'Ève ?) dans sa main et se laisse délicatement baiser par le jeune Cupidon, devant une foule de « voyeurs » des plus jeunes aux plus vieux (la Syphilis, le Temps ?) qui assistent aux ébats. La mollesse charnelle de Vénus embrassant de façon fort incestueuse son fils Cupidon à qui elle a retiré la flèche - à elle maintenant destiné l'organe viril du jeune homme - met les personnages présents dans une situation de crise, comme le montre le Temps en haut à gauche qui tente de masquer la scène. Maniérisme allégorique prétexte à la contemplation lubrique sans doute... Les voyeurs du tableau, désignés autant par leur attitude que par celle des personnages leur refusant la vision du spectacle, nous renvoient à l'acte de voir, le nôtre, qui dépasse la vision du tableau (sa perception, sa compréhension) en questionnant notre implication, notre rôle de sujet percevant.



Fig. 2. Bronzino, *Vénus et Cupidon ou Allégorie du triomphe de Vénus*, 1540-1545

Le nu en peinture, comme en photographie, appelle donc souvent la position du « voyeur », une tierce personne plus ou moins symbolique. Présente, cette tierce personne a souvent une position dominante dans le groupe, puisqu'elle initie la commande et en est la destinataire. Initialement, le « voyeur » est connu, c'est Alexandre le Grand, mais aussi tous les mécènes qui éprouvent une jubilation certaine à se faire représenter et à faire peindre leur maîtresse. L'histoire antique⁶ ajoute



Fig. 3. Tiepolo, *Alexandre le Grand et Campaspe dans l'atelier d'Apelle* (1725-26)

qu'Alexandre n'aurait pas prêté uniquement le modèle Campaspe au peintre Apelle, mais aussi la femme, instaurant peut-être cette connivence future entre le modèle, le spectateur et l'artiste dans une triade érotico-visuelle.

Ce « voyeur » est clairement identifié, comme Alexandre prêtant sa maîtresse Campaspe au peintre Apelle dans le tableau de Tiepolo (fig. 3) dont on dit que le peintre est Tiepolo lui-même. La représentation est moins chaste avec David en ce début de siècle

⁶ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 81-83.

académique, le nu a trouvé droit de cité : le sein que l'on ne saurait voir a laissé la place à une entière nudité. Les deux corps d'Alexandre et de Campaspe sont nus, en une invitation au plaisir (d'ailleurs le lit est défait). Il n'y a plus ici de Cupidon portant la flèche vers Apelle, comme dans le tableau de Joos van Winghe (circa 1600), le transfert érotique se fait directement par le bras d'Alexandre touchant le peintre à l'épaule. Le triangle amoureux est évident entre le



Fig. 4. Jacques-Louis David, *Apelle et Campaspe* (1813)

pouvoir, l'art et la beauté. Dans le tableau de Tiepolo, les deux amants officiels sont réunis, David, lui, choisit de positionner Alexandre du côté du peintre dans une connivence toute masculine : les deux hommes sont voyeurs et Campaspe semble avoir du mal à supporter leurs regards, elle baisse les yeux et minaude avec une boucle de cheveux.



Fig. 5. Ingres, *Raphael et la Fornarina* (1814)



Fig. 6. J. P. Witkin, *Raphael and la Fornarina* (2003)

Ce trio n'a cessé durant trois siècles, d'inspirer les peintres parmi les plus prestigieux⁷. Ingres fait le métadiscours de cette métaphore du trio formé par le peintre, le modèle et... le « voyeur » dans son célèbre *Raphaël et la Fornarina* dont on voit le portrait coupé sur la droite. À l'évidence, la relation amoureuse prime sur la relation artistique (le processus créatif) de même que sur la réalisation esthétique du maître (puisque le dessin est volontairement coupé). Plus récemment, des reprises, des parodies de tableaux au moyen de la photographie ont permis d'insuffler sinon un nouveau souffle, du

⁷ Entre le XVIe et le XIXe siècles, on relève notamment les tableaux de Joos van Winghe, de Joost van den Vondel, deux toiles de Giambattista Tiepolo (dites de Montréal et du Getty), une de Louis-Jean-François Lagrenée dit l'Aîné, et une de Jacques-Louis David), auxquelles il convient d'ajouter une gouache par Gaetano Gandolfi, un dessin à la craie de Jérôme-Martin Langlois (de 1819), une figuration de John William Godward, une lithographie d'Honoré Daumier dans l'*Histoire Ancienne*.

moins une vision décalée qui permettait de remettre sur le devant de la scène la relation particulière qui unit le peintre à son modèle (Fig. 6).

On sait le nombre de dessins de Picasso traitant de ce thème, *Le peintre et son modèle*⁸. De façon significative, il a souvent ajouté un personnage, ici le pape, là Michel-Ange... transmutant de ce fait le récit biographique par l'adjonction d'un « voyeur », en un modèle de la triade érotique.

2. Les conditions du voyeurisme

- Le voyeurisme en peinture n'est pas le simple accès à la nudité ou à l'intimité d'une femme, comme le propose par exemple Degas dans ses nombreux nus de femmes sortant d'une baignoire, ou se coiffant... Dans ces scènes, la femme est souvent vue de dos, en plongée, il y a la révélation d'une intimité domestique, naturelle, dépouillée de toute parure historique ou mythologique, de tout discours intertextuel. Pour autant, cette intimité est finalement quelconque dans la mesure où la construction, les lignes de force de l'image n'impliquent pas vraiment le spectateur, soit par un rappel métaphorique de l'artiste qui voit son œuvre tout comme le spectateur tel J. L. Gérôme, soit par une mise en scène de ce dernier⁹.

L'art moderne accorde aussi un grand intérêt au voyeurisme, tel Allen Jones et son *Falling woman*. Ce tableau d'un sexe féminin, vu à travers le trou d'une serrure, gagne à être renversé et sa signification n'est plus la même. A un premier voyeurisme symbolisé, succède un voyeurisme « réalisé »¹⁰ : le tableau retourné, il s'agit une vision en contre-plongée sous les jupes d'une femme : le voyeurisme est tout conceptuel. Quoiqu'il en soit, ce voyeurisme évident (au sens propre, du latin *videre*, que l'on voit) ne répond pas non plus aux réels enjeux du voyeurisme qui suppose d'abord une intimité perçue dans un contexte non autorisé. Ainsi, lorsque l'artiste Gérôme regarde à la dérobée son modèle qui remet le drap sur la statue (cf. Fig. 18), il s'autorise d'une liberté érotique qui sort du cadre de son activité propre. Lorsque Phryné est découverte devant l'Aréopage, elle est sans doute la première surprise de ce coup de théâtre, qui la *choque* tellement qu'elle s'en cache le visage.

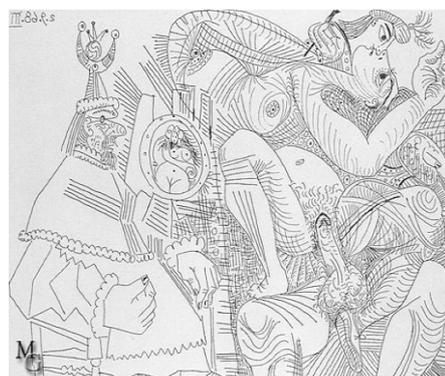


Fig. 7. Pablo Picasso, *Raphael et la Fornarina XII*. « Dans son fauteuil le pape se sent cocu » (1968)



Fig. 8. Allen Jones, *Falling woman*, 1964

⁸ Le critique Andreas Franzke dit fort justement : « Il s'agit de concrétiser le dialogue du peintre avec son œuvre qui est sur le point d'apparaître et la tension intellectuelle qu'exige son achèvement, de même que le rapport entre l'artiste et le modèle féminin avec son rayonnement naturellement érotique. Le cérébral et le sensuel sont pour Picasso une unité indivisible, cf. *Picasso Live*, Städtische Galerie. Karlsruhe 1994.

⁹ « Même si une scène de rue ressemble à un cliché de Doisneau ou de Cartier-Bresson, contrairement aux mots ou aux images, elle n'est pas structurellement le signe de ces autres scènes ; le lien est établi par le témoin lui-même, de manière facultative. Enfin l'auteur et le spectateur coexistent dans la même personne, puisque l'observateur de la scène prend en charge une partie de sa construction », Philippe Ortel, « Valences dans la scène », *La Scène*, p. 308.

¹⁰ J'irais presque à dire « sociétal » dans la mesure où l'on quitte le terrain de la représentation stylisée, littéraire ou mythologique pour celle de la vie quotidienne (cf. Alain Souchon, *Sous les jupes des filles*).

Dans le tableau de Victor Mottez, *Zeuxis choisissant un modèle pour Hélène* (1858), il y a bien voyeurisme et même double voyeurisme, même si celui-ci n'est pas très évident. Cela le renforce-t-il ? Je crois que le spectateur a besoin de se sentir attiré par le tableau par un ensemble de forces qui me semblent absentes ici. Il nous est d'abord difficile d'identifier Zeuxis (à droite), dans le coin droit du rideau : le voyeur qui soulève le rideau (à gauche) est peu reconnaissable en tant que tel, ensuite, les modèles semblent les unes aux autres étrangères, aucune ne capte particulièrement l'attention ni du sculpteur, ni du spectateur.



Fig. 9. Victor Mottez, *Zeuxis choisissant un modèle pour Hélène* (1858)

Le voyeurisme qui consiste à entr'apercevoir la statue d'Hélène derrière le rideau ne fonctionne : ce tableau me fait penser, en creux, à la *Madonna del parto*, de Piero della Francesca (Fig. 10) à la transgression finalement plus osée, et je préfère l'air infiniment triste de la Vierge (et celui des anges) aux mines contrites et aux pleurs incompréhensibles des modèles de Mottez.

La double fente, celle du rideau et celle de la robe de la Madone révèle l'indicible, fait accéder à la vision et à la compréhension d'une scène autre, celle d'un viol extrême, aux frontières du culturel, antérieur et sémiotiquement refoulé derrière la scène de théâtre (le dais), dont la Madone porte les stigmates, et qu'elle désigne malgré elle. Sans qu'il y ait de nudité apparente et d'érotisme, il me semble que nous nous trouvons malgré tout en situation de voyeurisme ; mais il s'agit bien d'un flagrant délit, et la Madone se retrouve dans la même situation que l'esclave romaine de Gérôme, contrainte de se présenter en public (ici, le public de la scène théâtrale est absent, mais la théâtralisation de l'ouverture du rideau le désigne clairement), et d'*avouer* une autre nudité.

- Deuxièmement, pour qu'il y ait voyeurisme, il faut que l'instance regardante se *sente* voyeur, c'est-à-dire qu'on la fasse pénétrer dans un monde auquel elle n'avait pas accès préalablement, et forcément indirectement, à l'insu du sujet érotisé. C'est donc par l'intermédiaire d'autres personnages que cette instance va passer du visible au visuel car ce sont ces autres personnages qui vont lui indiquer la nature de la scène à laquelle elle assiste ; ainsi le roi David est-il un voyeur (malgré lui, somme toute), mais aussi est-ce lui qui nous désigne l'objet d'une possible concupiscence. J'y reviendrais dans le dispositif.

L'apparition d'un voyeurisme réel se fait lorsque le spectateur est pris à partie, en vérité lorsqu'il devient lui-même « tableau »¹¹. Le tableau de Piero della Francesca nous interpelle directement, sans autre forme de procès, il est fortement prédicatif. Il y a une ouverture, et celle-ci se fait sur une béance. Ce n'est pas le cas de celui de Victor Mottez. Dans la *Madonna del parto*, nous sommes les regardés, c'est pour nous uniquement que la Madone fait une apparition, avec ce que cela semble lui coûter.

- Enfin, pour qu'il y ait voyeurisme, il faut qu'il y ait une « scène », comme en littérature, un moment savamment amené par le narrateur, une théâtralisation préparée par un prédicateur (pour Jérôme, le vendeur d'esclaves romaines qui harangue la foule en un « Voyez ! »). Concourent à



Fig. 10. Piero della Francesca, *Madonna del parto*, 1467.

cette théâtralisation les objets propres, justement, à la mise en scène, l'estrade, le pupitre, les rideaux, (le dais chez Piero della Francesca), la foule curieuse et plus largement tous les dispositifs optiques...

3. Cachez ce sein...

Le théâtre diderotien avec son quatrième mur invisible veut mettre les spectateurs de la pièce en position de voyeurs, mais paradoxalement ils sont exclus du jeu. En peinture, il me semble au contraire que tout doit être fait pour que le spectateur dépasse les deux dimensions et que la force de son regard, les projections qui y sont tapies l'emmènent dans la profondeur du voyeurisme. Car voir derrière un miroir ou une glace sans tain est une forme de voyeurisme que j'appellerai primaire, le voyeurisme de l'entomologiste proustien (ce fameux effet d'aquarium) ; le voyeur contemple certes un monde interdit, dont lui seul a les codes, en tous cas l'accès, mais il demeure en sa frustration et laisse le sujet érotisé en sa totale liberté¹² ; au contraire, un voyeurisme plus élaboré consiste à interagir avec les éléments de la scène : le spectateur-voyeur peut alors désirer le modèle, l'artiste ou la statue, la synthèse de son désir se projetant sur la représentation finale, comme *La fin de séance* de Jérôme (Fig. 18) : s'il l'apprécie, il veut posséder la toile, la contempler fréquemment et réactiver en permanence cette connexion qu'il aura su tisser au moyens des perspectives, du *pathos* exprimé. Dans ce voyeurisme secondaire, contrairement au voyeurisme simple, il y a choc. Au-delà de l'interdit, du secret, il faut qu'il y ait, en amont et parfois en aval, cette présence du *choc* originel, si perceptible à mon sens dans la *Madonna del parto*. Le choc peut provenir du récit, de l'hypertexte, du fonds culturel, mais il peut aussi se transmettre dans l'œuvre sans que le spectateur en connaisse les présupposés, par divers moyens, comme le transfert des regards, voire par sa négation (cf. *Vente d'une esclave romaine*).

¹¹ « Dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire, je suis tableau », Jacques Lacan, « Qu'est-ce qu'un tableau », Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Points Essais, p. 121.

¹² C'est ce qu'affirme François Derivery « Le regard du voyeur est un regard obsessionnel, non critique, prédateur et donc aliéné. », regard, flatté par les peintres pompiers, cf. *Art et voyeurisme, des Pompiers aux Postmodernes*, Campagnan, février 2009, p. 62. Je pense toutefois qu'il y a un paradoxe entre cette affirmation et la surprenante réhabilitation qu'il fait de la peinture « pompier » qui proposerait par ailleurs, une « déconstruction du sens et redécouverte du code » (p. 97).

II. Du trio en peinture

1. Entre représentation sociale et allégorique

La liste des tableaux - nommons-les « d'ateliers » - est conséquente et se révèle toujours riche d'enseignement tant par sa construction que par la narrativité représentée et opère toujours comme métadiscours de l'activité artistique. Ainsi, *L'Atelier du peintre* de Courbet (Fig. 11) intéresse surtout la chronique sociale, puisque s'y côtoient les personnalités, amis et mécènes de l'artiste, et l'auteur lui-même ne sait pas le sens qu'il convient de lui donner.

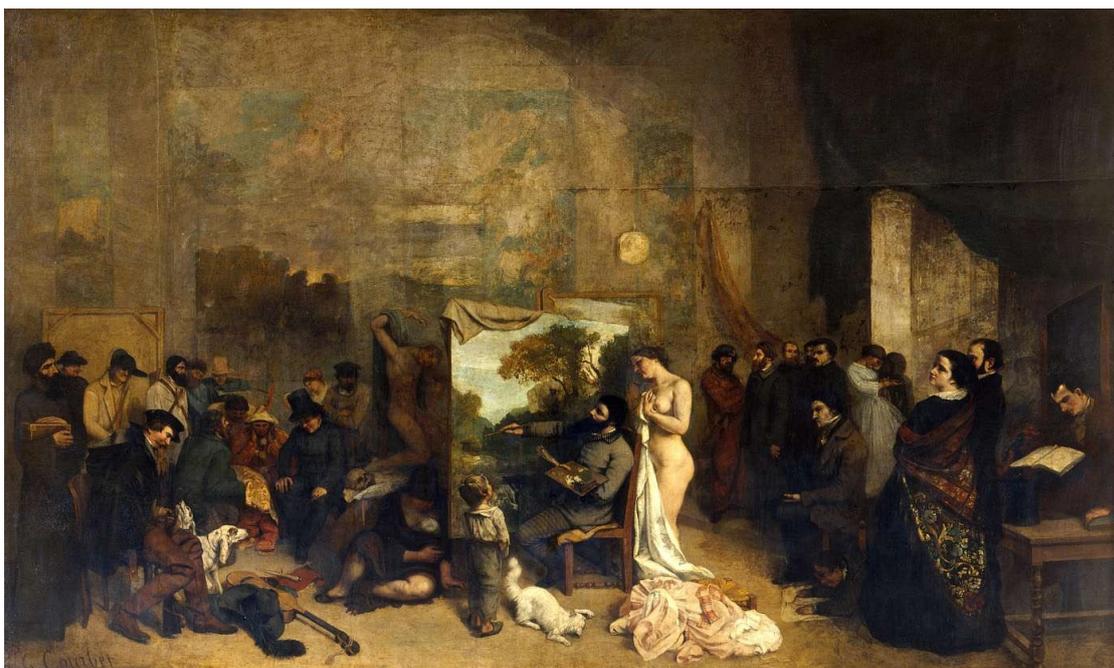


Fig. 11. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre* (1855)

Au centre, de façon plutôt incongrue, le modèle nu se tient sagement en retrait du peintre, à l'abri de son regard ; d'ailleurs, celui-ci n'est pas en train de la représenter mais semble occupé à parfaire un paysage. Parmi les spectateurs, Baudelaire lit un livre, d'autres parlent, et le jeune garçon reste bien plus intéressé par l'œuvre du maître que par l'opulente poitrine du modèle. Voici bien une vision toute de réalisme, prise aux pièges des forces sociales finalement plutôt tristes. Pourtant Courbet lui-même voulait en faire une allégorie et l'on peut se demander si justement l'allégorie ne tient pas dans le rapport à la sexualité, dans la mesure où le modèle nu est absolument exclu des deux tableaux, celui central du peintre, comme celui de Gustave Courbet ! Et si l'érotisme du tableau résidait finalement dans le bichon, blanc comme le modèle, qui tente de percevoir par dessous une quelconque vérité ? Ce serait bien ici un voyeurisme énigmatique et en effet, parfaitement allégorique, qui ne peut en aucun cas devenir le relais de notre propre regard érotisé.

Dans les tableaux d'Allen Jones (Fig. 8), et de Courbet, le sujet est bien central et sa nudité est parfaitement désignée comme point de convergence des regards tout comme dans celui d'Auguste Massé (Fig. 12) ; pour autant, ce ne sont pas des moments de voyeurisme.



Fig. 12. A. A. Massé, *L'atelier des élèves de Gros*, 1830

Allégorique, réaliste ou conceptuelle, la nudité n'implique pas forcément le voyeurisme, à tout le moins, que le spectateur soit institué ou se sente « voyeur ».

Ces tableaux sont donc aux antipodes de ce que nous recherchons ici, la relation particulière que le peintre ou l'artiste de manière générale, établit avec le modèle dont à la manière de *Pygmalion et de Galatée*, il tombe amoureux.

Au fur et à mesure de la modernité démocratique, les mécènes disparaissent des tableaux, remplacés par des amis, des éditeurs ou des collectionneurs. La sphère privée s'invite sur la toile publique comme autant d'individualités. Ils ne désignent plus le voyeurisme, ils n'en ont pas l'*ethos* (le chien chez Courbet, semble le seul *animé*). Seul l'homme de pouvoir peut commettre ce viol du regard ou inciter à le commettre, c'est David, c'est Alexandre, ce sont les héliastes athéniens ou le puissant cheikh arabe. Au XIXe siècle, l'artiste s'attribue ce rôle, comme Gérôme.

2. Du dispositif-écran

J'ai dit plus haut que la peinture du nu était particulière parce qu'elle pouvait susciter en nous des sentiments différents des autres genres picturaux. En effet, elle renvoie dos-à-dos deux poussées érotiques, celle du peintre et celle du spectateur. Pourquoi le peintre peindrait-il un nu ? Pourquoi le spectateur contemplerait-il un nu¹³ ? Dans les deux cas, on peut supposer que la représentation du nu apporte une réponse, sinon complète, du moins fortement émotive pour l'un ou pour l'autre. On peut certes considérer que J.-L. Gérôme obéit à une mode qu'il suit avec facilité, peignant des nus académiques à l'envi. On peut aussi considérer que cette mode le sert, lui, peintre des Beaux-Arts qui n'en est pas moins homme, et lui sert à exprimer quelque chose de plus profond, le désir de connaissance, la soif de jouissance propre au créateur. L'envie, *invidia*, vient justement de *videre*, voir. On envie ce que l'on voit, car ce que l'on voit nous renferme sur nous-mêmes en tant que nous projetons sur l'Autre notre projection d'un désir accompli. Jalouser l'Autre, c'est l'imaginer heureux, parfaitement heureux, tel justement que nous ne le sommes pas. Voir l'autre et ressentir l'envie, c'est nous exclure de nous-mêmes comme force d'ouverture. C'est ce qui arrive dans les sentiments du voyeur.

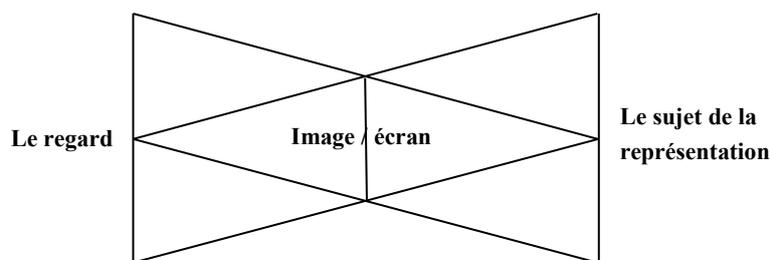
Le désir de possession qui regroupe largement les autres désirs (des cinq sens) pousse donc l'artiste à la représentation du monde et à l'expression de son désir. Mais celui-ci ne saurait simplement s'écrire sur la toile en cinq lettres et apporter la sérénité. Il s'exprime filtré par un dispositif. La toile matérielle du peintre est un premier dispositif de la projection, un dispositif primaire. Sur la toile s'organisent ensuite les instances secondaires du dispositif. À ce titre, comme le dit Lacan, la toile de l'artiste n'est pas séparée de lui, elle fait partie de son réel, elle condense à la fois le trauma initial et le fantasme :

La place du réel, qui va du trauma au fantasme – en tant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de tout à fait premier, de déterminant dans la fonction de répétition...¹⁴.

Qui dit dispositif, dit médiation. L'art est une première médiation avec ses contraintes politiques, économiques, rhétoriques. Mais la médiation précise du voyeurisme (comprendre le fait d'instaurer un spectateur voyeur) intervient parce que le sujet regardant est lui-même regardé par le tableau, il devient lui-même tableau. Lacan résume ceci en un schéma connu dans lequel les deux cônes des regards s'interceptent sur l'écran, le regard cherchant le « manque central du désir » (*ibid.* p. 120) dépasse l'image alors que le cône du sujet de la représentation s'imprime sur l'écran et vient activer un point précis, douloureux, du regard :

¹³ Jacques Lacan, « Qu'est-ce qu'un tableau », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Essais, p. 131.

¹⁴ Jacques Lacan, « Tûché et automaton », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Essais, p. 70. Rappelons rapidement que pour Freud, le choc et la répétition sont deux moments de l'expression de l'inconscient.



L'interaction est capitale et pose les bases du dispositif, mais un dispositif ici unitaire, propre à chaque spectateur et qui exclut donc l'auteur qui intervient dans cette dyade (la transformant en triade). C'est ce que rappelle Stéphane Lojkiné quand il dit qu'« au fond, le regard du spectateur n'a absolument rien à voir avec celui du romancier [...]. On y retrouve la même hétérogénéité dans la peinture, où la mise en abyme du regard du spectateur constitue une métaphore piégée, faussée, du regard du peintre »¹⁵.

Nous ne voyons donc pas comme l'artiste pour la bonne raison que nous sommes les destinataires du message, d'une part, et d'autre part que ce message est filtré par une toile/écran qui permet la modélisation de ce que Lacan, après Aristote, appelle *tuchè* et *automaton*, le choc et la répétition.

C'est ici qu'intervient la triade des regards, prétexte à la pulsion scopique. Ce n'est pas le dispositif absolu, c'est une technique de Gérôme. Tout comme Proust utilise les dispositifs optiques divers pour exprimer sa pulsion scopique, le peintre transforme certains tableaux de nus en scènes de voyeurisme.

Dans les tableaux de Gérôme que nous aborderons, la vision est médiée. Celle de Gérôme parfois représenté comme artiste, et la nôtre. Certes, nous assumons la vision d'ensemble, en sommes en fiers, mais la compréhension à la fois narrative et émotionnelle de la représentation nous échappe si nous ne prenons pas en compte les divers transferts scopiques qui ont lieu sur la toile.

Il y a indéniablement cette fonction de répétition lacanienne chez Gérôme, répétition des sujets, des thèmes, mais aussi plus subtilement des obsessions. Au fil de ses toiles, le peintre explore, met en place le dispositif d'un voyeurisme particulier. Par les lignes de force de la mise en espace (l'utilisation des diagonales, les transferts et renvois de regards, la volonté mimétique, etc.), on s'aperçoit que cela ressortit du dispositif géométral¹⁶.

Son dispositif est aussi symbolique : la tension de l'artiste de saisir le même sujet sous différents angles (dos et face), le discours-même de l'image, son découpage rhétorique ou argumentatif, couplé à la présence fréquente d'un *choc* (celui de Phyrné, des héliastes, du roi David... pour les personnages) dépasse le *pathos* ordinaire et exprime à la fois la finalité et la cause : l'effet recherché même inconsciemment (le voyeurisme, puisqu'il faut le nommer) ayant pour cause le trauma initial. Aussi le voyeurisme est-il à la fois cause et conséquence. Il est sur l'écran (des personnes regardant) et hors de l'écran (dans la signification d'un autre regard – une pulsion scopique).

Dans le *Marché aux esclaves*, (Fig. 13) tableau des débuts, Gérôme a trouvé son principe créateur, mais le dispositif d'écran n'est pas parachevé. Déjà, nous voyons que si les niveaux rhétorique ou géométral sont peu développés, le niveau

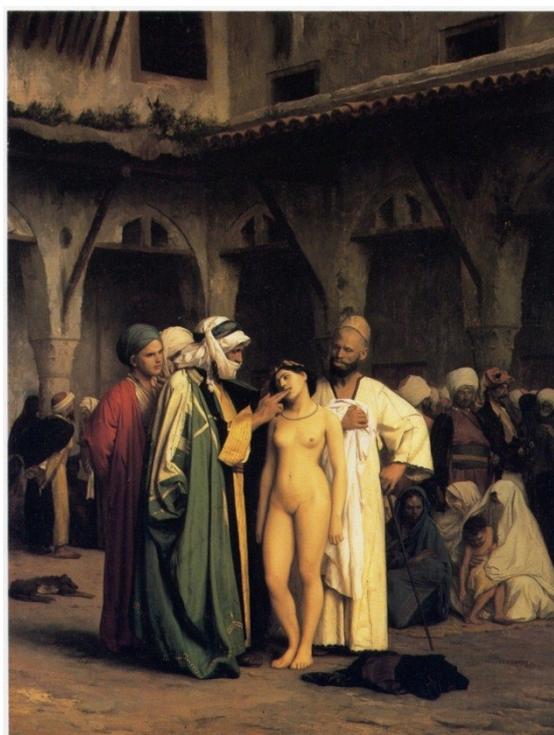


Fig. 13. J.-L. Gérôme, *Le Marché d'esclaves*, 1866.

¹⁵ Stéphane Lojkiné, *Image et subversion*, ed. Jacqueline Chambon, 2005, p. 26

¹⁶ Pour de plus amples informations sur le dispositif d'écran, lire *Image et subversion*, de Stéphane Lojkiné.

symbolique est déjà très fonctionnel. Que raconte l'histoire ? La théâtralisation est minimale (opposition des couleurs, des sujets habillés/nu, debout/assis, personnage central dévêtu, etc.), mais un seul geste emporte tout : dans l'indifférence générale, l'acheteur met deux doigts dans la bouche de la jeune esclave (nue) afin d'en vérifier les dents ! Dès lors, toutes les interprétations sont possibles, il suffit de définir la valeur de ce geste. La chose est malaisée, le contexte y aide peu. La tête inclinée de l'esclave est-elle ainsi sous la contrainte, la honte, l'abandon craintif au Maître, l'abandon délicieux au corps ? Que va-t-il palper d'autre, lui qui est à l'abri derrière sa puissance virile et économique que symbolise la protection de ses vêtements ? Comment ressent-elle ce geste qui, dans l'absolu, ne peut être que médical ou érotique ? Il découvre les lèvres afin de vérifier la denture comme le ferait un vétérinaire pour un cheval. Va-t-il découvrir d'autres lèvres ?

Le tableau académique est parfaitement policé. Pourtant, je pense ici que la violence du geste ne peut tromper ; derrière l'érotisme convenu, de façade, c'est à la profanation d'une intimité que nous assistons, aux prémices d'un viol (finalement collectif). Le message symbolique est clair, et comme dans des tableaux postérieurs, l'esclave ne sera pas achetée pour faire le thé, mais pour assouvir le bon désir du maître. Que nous partagions ou non cette certitude fictionnelle, nous n'en sommes pas moins voyeurs ; il n'est pas nécessaire d'être forcément conscient pour être « voyeur », il suffit d'être complice du choc, qu'on l'admette ou qu'on le refuse, qu'on s'en délecte ou qu'on se drape de bonne moralité.

III. Gérôme, voyeur ou visionnaire ?

1. L'avancée photographique

Gérôme représente cette fascination pour le nu pris dans une triade des regards et des désirs liée un métadiscours des plus intéressants et bien loin des poncifs « pompiers » ou académiques qu'on a voulu lui faire rapidement endosser.

Ses liens avec la photographie furent forts et précoces¹⁷. Source d'inspiration et outil de diffusion de son œuvre, cette jeune technique participa pleinement de l'art du peintre et de sa façon de composer ses tableaux de façon très moderne¹⁸. La photographie, par sa charge de réel que les sémiologues connaissent bien a donc toute sa place dans la découverte érotique, ainsi qu'en atteste la préface de Gérôme qu'il fit au recueil d'*Étude de nus* d'Émile Bayard¹⁹.

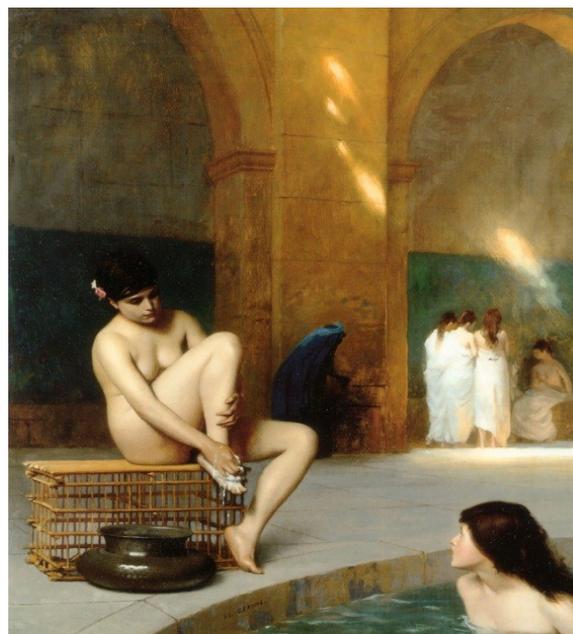


Fig. 14. J.-L. Gérôme, *Femme nue*

¹⁷ « Les audaces d'une nouvelle carrière », *Dossier de l'art*, Hors-série n°6, 2010, p. 62-69. La rétrospective au Musée d'Orsay a aussi montré comment le peintre composait ses tableaux à partir de plusieurs images photographiques (notamment le Caire à partir de photographies du Yémen), un peu comme le fit Proust en littérature à partir de photographies de la place Saint Marc à Venise.

¹⁸ Sa peinture est documentée par les photographies prises sur place par ses compagnons (Auguste Bartholdi, *Mocka*, 1855-1856, Colmar, Musée Bartholdi ; Albert Goupil, *Le Caire*, 1868, Paris, BNF, département des Estampes et de la Photographie), ou encore sur le toit de son atelier parisien (Anonyme, *Modèle masculin vêtu à l'orientale, sur le toit de l'atelier*, vers 1855, Paris, musée d'Orsay).

¹⁹ « La Photographie qui, dans ces derniers temps, a fait des progrès singuliers, a forcé les Artistes à se dépouiller de la vieille routine et à oublier les vieilles formules. Elle nous a ouvert les yeux et forcé à regarder ce qu'auparavant nous n'avions jamais vu, service considérable et appréciable qu'elle a rendu à l'Art. C'est grâce à elle que la Vérité est enfin sortie de son puits ; elle n'y rentrera plus ». *Le nu esthétique. L'Homme, La Femme, L'Enfant*. Album de Documents Artistiques d'après nature. Préface de J.-L. Gérôme de l'Institut, 1902. Cette affirmation n'est pas sans rappeler celle de Walter Benjamin sur le nettoyage du réel. Nous sommes ici au cœur du paradoxe, puisque la photographie nettoie le réel, mais apporte avec elle une charge érotique et donc fantasmatique.

On peut, à l'instar de Zola ou de Baudelaire critiquer la photographie ou son usage bourgeois, il n'en demeure pas moins que tout ce qui est embrayé sur la photographie est *de facto* moderne ! L'illustration suivante en donne l'exemple, puisqu'il s'agit d'une reproduction photographique d'une de ses toiles : à la vérité, il est bien difficile de savoir si la photographie arrive initialement dans le processus créatif en créant ce « lointain, si proche soit-il » ou vient lui donner sa dernière touche en nettoyant la vision et en préparant « ce salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent l'un à l'autre étrangers », comme le disait Walter Benjamin²⁰.



Fig. 15. J. L. Gérôme, *Bains maures*

stéréotypées. Et le plus souvent, ce regard nous conduit vers le nu, et vers son intimité. Le transfert par le biais d'un regard autre, la médiation du regard érotique s'apparente fort à un dispositif optique.

Même lorsqu'il n'y a pas triangulation²¹ du regard (Fig. 16), le spectateur est directement accroché par l'œil même du sujet, qui semble « poser » momentanément, dans un mélange de surprise et d'abandon, tel que le ferait un sujet photographié surpris dans une de ses activités quotidiennes, sur la sollicitation du photographe. Ainsi dans le tableau, le personnage semble esquisser un sourire complice et naturel, voire provocateur, en décalage avec la situation dans laquelle il se trouve (quelle femme se laisserait ainsi complaisamment « saisir », « photographe », nue, aux bains ?). Les Bains relèvent de l'anecdotique, la femme est là, elle existe et assume pleinement son corps. Le sexe est masqué naturellement par l'avant-bras : oublions le titre, le décor, ce pourrait être une photo de vacances. Pas de triangulaire du regard dans ce tableau, mais un appel direct, familier au spectateur.

Il n'est en effet pas évident de dissocier ce tableau (Fig. 15) d'une photographie. La composition obéit à la sacro-sainte règle du cadrage au tiers, la disposition des repères en diagonale, et la femme au premier plan qui semble surprise, tout ceci fait de cette peinture une photographie, orientalisme en plus.

Il faut regarder la longue série des « Bains maures » ou des « Femmes au bain » pour s'apercevoir que de façon récurrente, l'artiste instaure un jeu de regard particulièrement signifiant dans des compositions orientalisantes par ailleurs

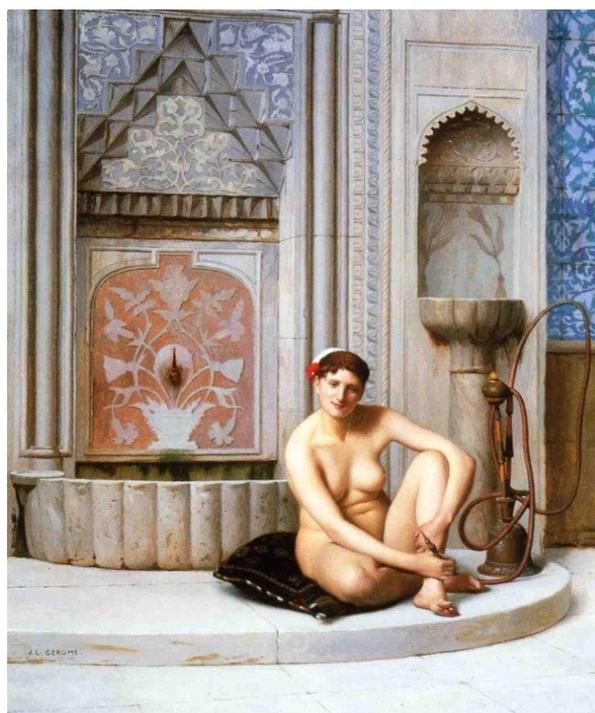


Fig. 16. J.-L. Gérôme, *Nu*

²⁰ « - Qu'est-ce proprement que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], in *Essais I*, 1922-1934, Denoel-Gonthier, coll. « Médiations », pp. 152-161.

²¹ La triangulation est une opération géométrique permettant de situer un point grâce à la représentation triangulaire et au calcul des angles. Il me semble que cette métaphore mathématique s'applique parfaitement dans le cas du voyeur qui situe son regard par rapport aux angles des autres regards.

2. L'atelier du peintre



Fig. 17. Gérôme, *Le travail du marbre*, 1895



Fig. 18. Gérôme, *La fin de séance*, 1886

Deux autres tableaux montrent explicitement la triangularité dans l'atelier du peintre, thème qui occupera principalement la fin de vie de l'artiste (notamment avec *Pygmalion et Galatée*). La thématique est celle du « tableau d'atelier », mais ici encore, Gérôme opère un décalage significatif avec le genre, dans la mesure où d'une part il se met quasiment seul en scène, et d'autre part sa volonté n'est aucunement narrative. À l'évidence, il n'y a pas d'intention de rendre compte d'une réalité sociale ou artistique. En réalité, la narration ne préexiste pas au tableau, elle ne se révèle qu'au moment précis où le regard advient.

Voici donc les trois éléments, artiste, modèle, représentation ici mis en scène. Certes, ils sont inhérents à toute création, encore que le métadiscours sur la création artistique ne les réunit pas toujours. Les deux tableaux indiquent clairement deux moments de la création artistique. On remarquera les nuances subtiles des couleurs comme autant de signes distinctifs de ces trois éléments.

Autoportraits de l'artiste ? On ne se laissera pas abuser par l'apparente tranquillité débonnaire de l'ensemble. C'est bien à une scène de voyeurisme que nous assistons, une première fois avec un regard en plongée, et la seconde en contre-plongée. Le premier tableau (Fig. 18) insiste sur la volonté de reproduction identique de la plastique superbe du modèle, jusqu'au bras du modèle encore en tension alors que celui de la statue est achevé²² : cette incohérence souligne d'autant le processus de duplication sous le regard du sculpteur. Remarquez la diagonale du regard, directement sur l'entrejambe du modèle.

Dans le second tableau, c'est le modèle qui voile l'œuvre en commençant le visage : de ce fait, seuls les corps parlent (l'artiste est occupé à des besognes), celui de la statue de face et celui du modèle de dos : l'essentiel dans ce tableau n'est plus la parfaite reproduction, mais le mouvement sensuel et en quelque sorte la promesse d'une fusion des corps de chair et de marbre, ceux-ci se

²² On sait que le bras est destiné à recevoir la Tanagra dans une mise en abyme surprenante, statuette présente à l'arrière-plan.

complétant²³. Le peignoir du modèle est à ses pieds, laissant s'exprimer la plénitude du postérieur. Mais si nous pouvons en apprécier les belles rondeurs, seul l'artiste jouit de nouveau ici d'une vision parfaite sur le bien nommé « Mont de Vénus ». Ainsi semble nous le signifier la rose, à ses pieds, seule touche colorée, symbole clairement sexuel. Et si nous doutions de l'érotisation de ces deux œuvres et pensions y voir un simple artiste en action, le tableau de Pygmalion dans le premier tableau (remplacé par la rose dans le second) est bien là pour nous avertir que le regard de l'artiste est un regard érotique.

3. L'exemple de Phryné



Fig. 19. J.-L. Gérôme, *Phryné devant l'Aréopage*, 1861.

Pour revenir à notre thématique de courtisanes célèbres, prétextes à l'étude des nus, dans la lignée de Campaspe, l'histoire de Phryné²⁴ n'a pas manqué d'éveiller l'intérêt de Jean-Léon Gérôme. Nous nous souvenons que Phryné, accusée de sacrifier aux rites de Cotytô²⁵ et d'en revêtir la divine apparence (sacrilège !), en réalité d'une grande beauté fort inaccessible aux pauvres bourses, fut à la manière de Socrate traduite devant le tribunal des héliastes (qui siégeait à ciel ouvert, contrairement à l'image de Sénat donnée ici). Mais à l'inverse de Socrate, laid comme un Silène et capable d'assurer sa défense *pro domo*, Phryné prit pour avocat son ancien amant Hypéride, qui pour ultime argument, leva le voile sur les bienfaits d'une nature « divine ».

Il s'agit donc bien ici d'une révélation païenne, et à plus d'un titre et peut-on dire, au dévoilement (*à l'apocalypse*) du Beau. Le ciel est sombre, et la lumière du tableau vient de la chair divine, rayonnante et numineuse de Phryné, qui, ironie suprême se couvre les



Fig. 20. Felix Nadar, *Étude de nu*, 1860-1861. New-York, MOMA

²³ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « La Beauté » : Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière.

²⁴ Le tableau d'Apelle est perdu et l'on n'en sait que ce qu'en ont dit les compilateurs, Quintilien, d'Athénée, l'épigramme de Julien d'Égypte, *L'Anthologie* de Planude sur la Vénus anadyomène d'Apelle : « Cypris vient de sortir du sein des flots : l'art d'Apelle a rempli les fonctions d'Illithye. Allons, tenez-vous à distance du tableau, de peur d'être mouillé par l'eau qui ruisselle de la chevelure pressée de la déesse. Si telle autrefois Cypris s'est montrée toute nue au berger Pâris pour une pomme, c'est bien injustement que Minerve a dévasté la ville de Troie. (XVI, 181).

²⁵ Venu de Thrace, le culte de Cotytô fut introduit à Athènes au Ve siècle av. JC. Il comportait des mystères et une initiation.

yeux tandis que les voyeurs stupéfaits et pour certains forts lubriques, découvrent l'impensable beauté. Ce geste de Phryné que l'on retrouvera exactement dans les autres tableaux de l'esclave romaine, vingt-trois ans plus tard, provient sans doute d'une photographie de Nadar (Fig. 20).

Le tableau est fortement narratif et se décompose en trois temps qui se découvrent de gauche à droite. Ces trois temps correspondent parfaitement au discours juridique dans une logique argumentative implacable.

1. **La cause.** L'avocat Hypéride, en un geste emphatique qui vaut tous les discours, lève le voile céruléen, révélant l'indicible.

2. **Les faits.** La nudité, d'une blancheur éclatante, explose. La honte qui supposerait le voile des parties génitales (comme dans la Vénus de Praxitèle et ses variantes, la Vénus capitoline) déplace la problématique sur le regard, en un contrepoint flagrant : « Je ne veux pas voir ceux qui me voient » exprime Phryné, livrée au viol public de son intimité.

3. **La conséquence.** La noblesse hiératique des héliastes a disparu : voutés, penchés en avant, tendus dans leur décharnement, ils sont ici ravalés au rang d'un public de cabaret devant une magnifique « stripteaseuse ».

Au centre du tableau trône Athéna, déesse de la cité, mais aussi de la sagesse qui fit pareillement acquitter Oreste devant l'Aréopage. Cette convocation est donc perdue d'avance et ce théâtre selon Gérard Lacan n'a d'autre but que de nous « donner à voir » comme le dit Lacan²⁶.

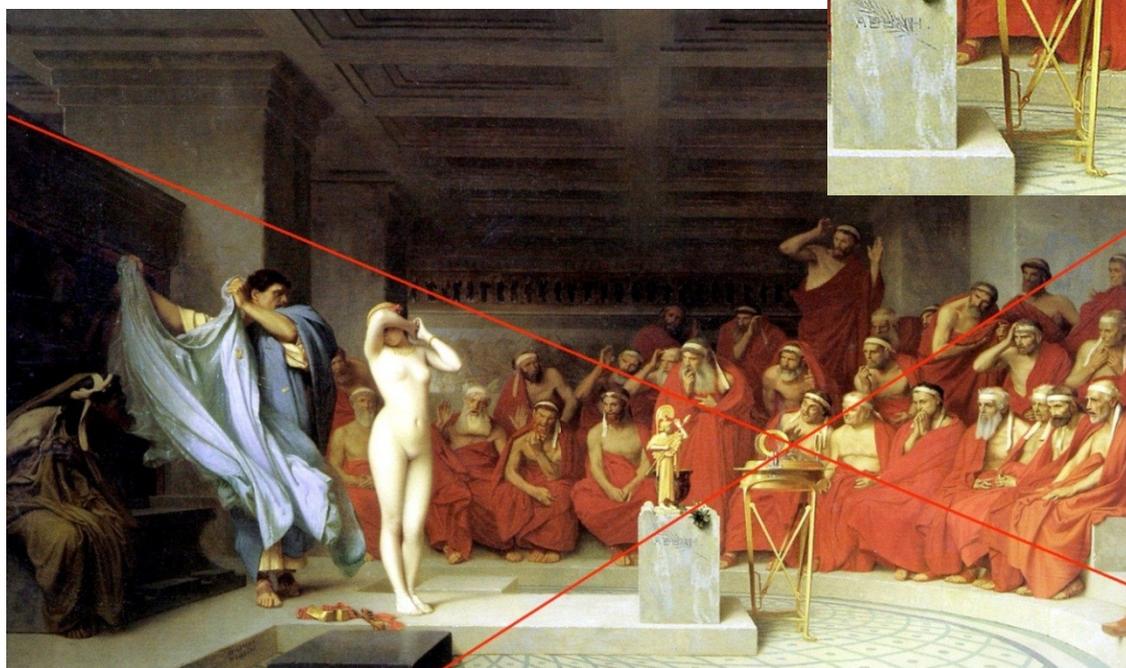
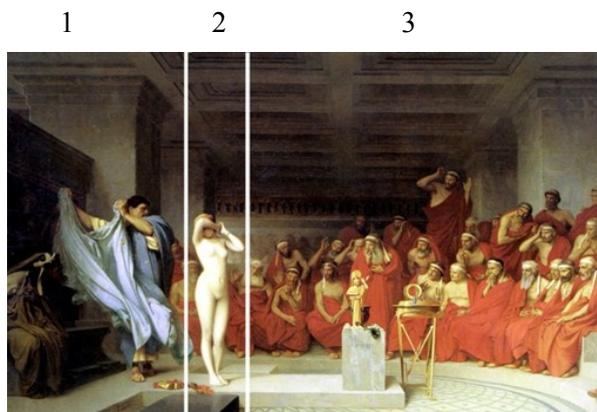


Figure 21. Gérôme, *Phryné*, La ligne de visée, (détail)

Car le jeu des regards convergeant vers le sujet statufié est géométriquement fort riche : dans un hémicycle, l'estrade sur laquelle se tient Phryné est dans l'alignement d'une console et de la statue

²⁶ Lacan J., *Le Séminaire Livre IV*, La relation d'objet, éd. du Seuil, 1994, p. 272.

d'Athéna, ce qui la désigne très clairement comme la « ligne de mire », puisqu'on sait que la visée est faite de trois éléments que sont le guidon (l'estrade), la hausse (la console) et le cran de mire (Athéna).

Phryné est prise sous le feu croisé et nourri des regards. D'accusée, elle devient victime. Ainsi cette convergence nous questionne-t-elle sur notre propre statut de spectateur : ce tableau illustre l'idée lacanienne du regardant regardé (cf. **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**). Les vieillards ne sont pas uniquement spectateurs/voyeurs, ils sont à leur tour « tableau », occupant les 2/3 de l'image de notre champ de perception. Du coup, ne sommes-nous pas aussi « tableau », comme ces vieillards « voyeurs » à la bouche ouverte et langue pendante, pénétrés soudain d'une irrépressible concupiscence ? Et de ce fait, dans quelle comédie sommes-nous donc entraînés, une parodie de la Justice, une allégorie de la Victoire du Beau sur le Bien, celle éternelle du jeune sur le vieux, de la Femme sur l'Homme, de la statuaire marmoréenne sur la chair fatiguée ? Rien, en tous cas, dans ce théâtre, de vraiment bourgeois, au contraire de ce qu'affirmait Zola²⁷.

4. Bethsabée

On retrouve dans le tableau de Bethsabée (Fig. 22) la convergence des lignes de visée mais cette fois par le choix d'une diagonale très photographique. Rappelons-nous que le roi David fait de la



Fig. 22. J.-L. Gérôme, *Bethsabée au bain*, 1889.

femme d'un de ses soldats, Urie, sa maîtresse après l'avoir vue se baigner. Que le mari couche ensuite avec sa femme effacerait en quelque sorte le péché, mais celui-ci refuse. Le roi le fait alors périr en l'envoyant au combat. Le récit biblique retrace donc clairement un adultère aux conséquences dramatiques.

Le roi David a un champ de vision représenté par les lignes rouges, qui part de gauche vers la droite, du haut vers le bas (mouvement que confirme la direction de la tête du personnage central). Bethsabée est donc prise sous un triple regard, celui du roi David (en rouge) et de la servante (en bleu), devant, et le nôtre, voyeurs impudiques, derrière (en jaune). En effet, la position du peintre/spectateur

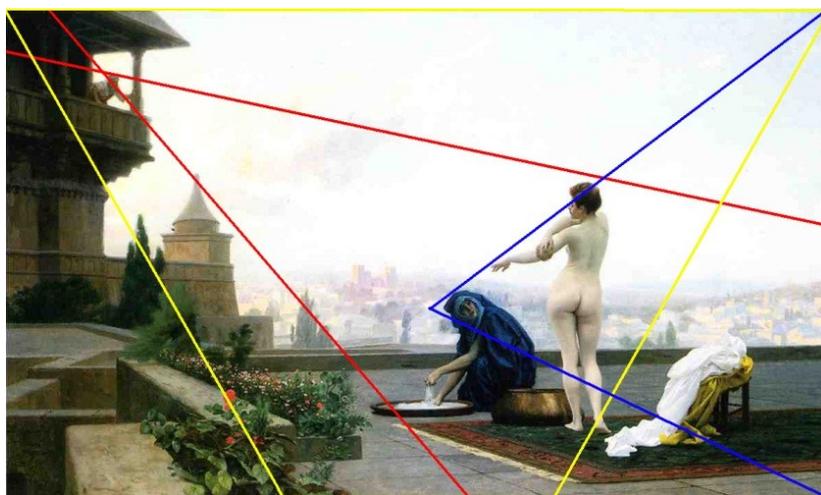
²⁷ « Ce corps de femme, posé gentiment, fera bien au milieu du tableau. Mais cela ne suffit pas, il faut aggraver en quelque sorte cette nudité en donnant à l'hétaïre un mouvement de pudeur, un geste de petite maîtresse moderne surprise en changeant de chemise. », Émile Zola, « Nos peintres au Champ de Mars », in *La situation*, 1 juillet 1867.

en légère contre-plongée est aussi celle d'un voyeur qui débouche inopinément d'un escalier sur un toit-terrasse.

Pour la sémiose de la scène, nous visualisons en plus les fleurs rouges du premier plan qui renvoient clairement au sexe de la femme. Nous sommes autant spectateurs que le roi David, mais lui reçoit un *choc* émotionnel (sa posture, inclinée vers l'avant) qui empêche l'analyse ; lui reste un spectateur halluciné, nous

sommes les vrais voyeurs qui jouissons d'un double spectacle, à la fois temporel et intemporel : nous entrons dans la légende biblique d'une part, et d'autre part nous assistons à un moment exceptionnel d'intemporalité, figé en un présent de vérité générale.

Il y a donc trois instances qui participent au spectacle, hormis le sujet central, perdu dans sa toilette. Contrairement aux scènes de vente d'une esclave romaine du même artiste, Bethsabée est *surprise* dans son intimité. Contrairement aux tableaux des « Femmes au bain », elle n'a pas conscience de l'intrusion des « voyeurs », et n'a pas la possibilité de *contrer* le regard. Le moment d'une intimité suspendue, moment volé et interdit, le cadrage et la découpe du paysage parfaits soulignent l'influence de la photographie dans cette composition. La seule différence entre le roi David et nous est celle du temps.



5. La vente d'une esclave romaine

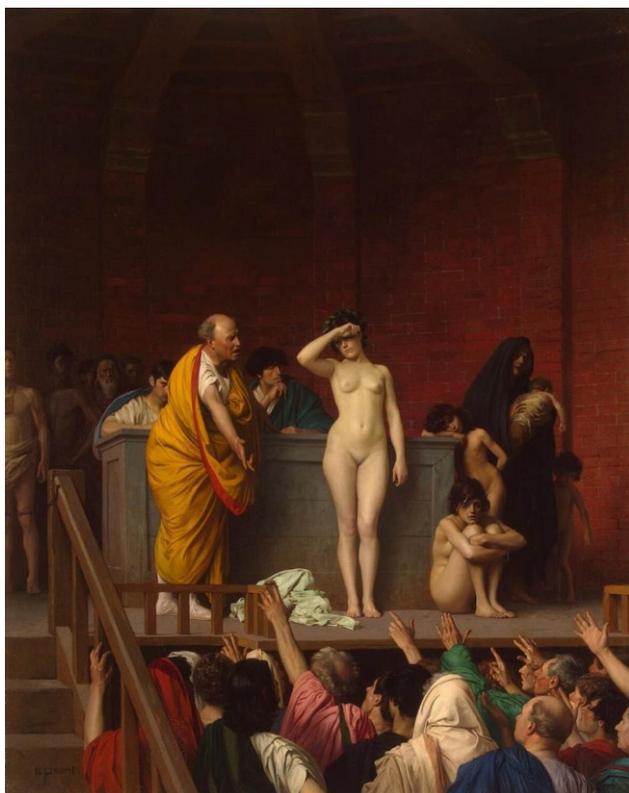


Fig. 24. Gérôme, *Vente d'une esclave romaine*, 1884.

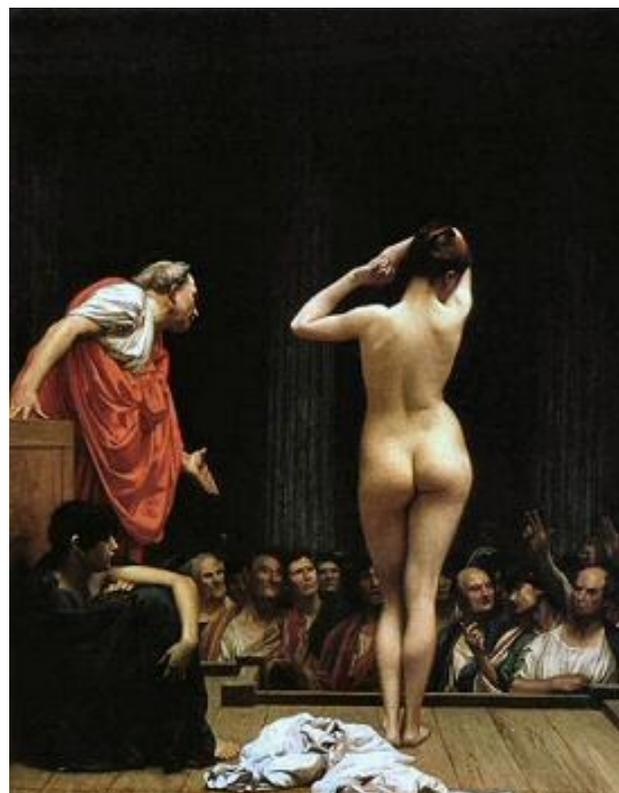


Fig. 23. Gérôme, *Vente d'esclaves à Rome*, 1886

La triade des regards est significative dans deux autres tableaux de Jean-Léon Gérôme qui ont pour thème la vente d'esclave, avec cette fois un jeu des perspectives, sorte de pendant des « ateliers d'artiste » et des *Pygmalion*.

Le premier tableau date de 1884 et le deuxième de 1886. La variation de la perspective et la répétition du geste montrent à quel point l'obsession du peintre pour le sujet est transcendée par une autre pulsion. Dans ces deux tableaux d'une scène stéréotypée, l'esclave proposée à la vente semble un merveilleux prétexte à l'étude du nu dont on a l'impression que tout le cadre sert d'arrangement. Le sujet principal se cache le visage refusant de voir la foule comme une offense qui lui est faite. Le vendeur la sollicite, afin de faire monter les prix, et appelle à l'interaction entre le *public*, lui et l'esclave, mais la communication est refusée par le sujet qui se « drape » de sa nudité. Gérôme renverse les valeurs : l'esclave n'est pas si vile qu'il y paraît, en réalité elle seule a le statut existentiel de sujet vraiment humain, quand les autres sont mus par leurs passions animales et la grossièreté de leurs désirs. Ce public de patriciens est désigné *de facto* comme spectateurs, par la géométrisation du tableau et la théâtralisation rhétorique (estrade, bras tendus, regards, surplomb...).

Dans le premier tableau (fig. 22), le peintre-spectateur est un peu en retrait, mais parmi la foule. On dirait que le premier narrateur (l'instance assumant la vision) vient d'arriver. Un peu surélevé, il a dû se hisser sur un comptoir pour capturer l'instant (la démarche est très photographique) : la vue est englobante et le regard alterne du sujet principal au vendeur en haut, et aux acheteurs en bas : c'est une vision d'ensemble ; dans le deuxième tableau (fig. 23), de façon encore plus moderne, le spectateur est sur la scène, comme un reporter qui assisterait au spectacle depuis les coulisses. Il s'est aussi rapproché de son sujet : c'est un instantané quasi photographique (photojournalisme) qui est pris. Si la pose du nu reste académique, en revanche la symbolique n'a plus rien à voir avec des nus orientalisants tels que l'époque en propose²⁸ ; indéniablement, Gérôme est déjà moderne. Dans le tableau de 1886, le spectateur n'a plus accès au sexe de la femme, vision en contre-plongée réservée aux acheteurs et surtout au marchand sans doute le plus important à droite du tableau, qui juge l'esclave d'un air sceptique. Ce jeune corps parfait est-il apte aux rudes travaux domestiques ou à la satisfaction du maître ? - c'est en réalité la question à poser, et la réponse va de soi. Il ne s'agit donc pas d'une vente d'esclave à proprement parler, mais d'une exhibition, d'une scène de voyeurisme qui ouvre sur de potentielles réjouissances dont le spectateur ne fait pas partie. De nouveau le questionnement sur le rôle du *Spectator*²⁹ se pose, puisqu'il devient le point-relais d'un faisceau de convergences scopiques entre la nudité qui l'attire et le regard érotique absent dont il est dépossédé par les autres personnages.

On peut envisager ces deux tableaux selon l'approche peircienne: le signifiant indexical est le geste du vendeur en invective à la foule. Il signifie très clairement « -Voyez ! Qui dit mieux ? ».

Le signifiant iconique est la jeune et belle esclave, objet du désir, représentation parfaite de la beauté convoitée. Enfin, le symbole prend en compte notre propre regard comme projection de ce que nous voyons d'abord (la foule, le fessier ?), interprétons ensuite, et nous renvoie au sens que nous donnons à cette vision selon qu'elle exprime notre jalousie ou notre désir. Sommes-nous comme ces héliastes, stupéfiés par l'apparition ? Sommes-nous dégoûtés par la veulerie ou le comique de la du spectacle d'une vente humaine ou enfin jaloux de n'en pas faire partie ? La triade visuelle renvoie à la triade sémiotique constituante du signe. Mais comme dans une équation à x inconnue, la part du symbole, incertaine, est celle de nos projections.

Conclusion

Par son ancrage dans la mythologie ou à l'Antiquité, le tableau académique se situe d'emblée dans un espace narratif qu'il relaie ; son titre rappelle avant toute découverte de la représentation le cadre,

²⁸ Vers la même époque (1888), Jean Lecomte du Noüy, peintre orientaliste et mythologique, peint son *Esclave blanche*. Un peu avant, Oscar Pereira da Silva peint en 1882 son *Esclave romaine* et en 1836, Horace Vernet son *Marché d'esclaves*, etc. Les considérations ne sont pas du tout les mêmes.

²⁹ Pour Roland Barthes, l'instance *Spectator* est la plus importante : « Je voudrais une Histoire des Regards. Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre », *La Chambre claire, Notes, sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1980, p. 28.

contexte de l'Histoire. Par ailleurs, en tant que figuration, les éléments du tableau sont organisés en un discours avec ses jeux de force. *A priori*, ce type de tableau se veut un conte sur une légende, un conte destiné à de grands enfants cultivés que sont les rois et les mécènes, ou les amateurs d'art. Les œuvres de Gérôme, comme celles de David appartiennent donc pleinement au contexte politico-social duquel elles sont issues. Si le conte/tableau est un compromis entre les désirs, les angoisses archaïques et les modèles symboliques qu'une société donnée juge acceptables (Tiepolo, par exemple, *ne* dénude *que* la poitrine de Campaspe), la position de l'artiste se situe entre les deux : il doit faire sien ce compromis, et son œuvre devient alors une médiane entre trois instances que sont un « ça » archaïque, un « surmoi » sociétal et un moi artistique qui cherche l'accomplissement³⁰.

Comparée à d'autres bien plus conventionnelles, l'œuvre de Gérôme est parlante et l'on dirait aujourd'hui, « moderne ». L'apport de la photographie dans sa technique est évident : il en a gardé l'usage de la composition par des grandes lignes de forces, la présence d'éléments narratifs (l'échange de regard, l'adresse à la foule...), signifiants qui créent en photographie l'âme de l'image, le fait qu'elle prend son sens. Il a gardé aussi, de façon barthesienne, une sorte de *punctum*, un décalage du réel qui s'invite sur la toile (la rose, les fleurs, les regards...) et qui, la faisant vivre, attire le spectateur à l'intérieur d'une mise en scène, d'un dispositif-écran, ce qui crée une modélisation ludique d'un Orient fantasmé, dont on s'aperçoit enfin qu'elle est pulsionnelle. Il en a enfin gardé la notion nouvelle de « prise de vue », l'idée que l'angle peut tout changer, que cette perspective ne dépend plus du modèle qui pivote sur son estrade, mais du peintre/voyeur qui se déplace. Lorsque le peintre est dans les coulisses de la scène pour saisir le dos de l'esclave, lorsqu'il débouche d'escaliers montants pour s'arrêter sur une vision extatique, il est en position de « voyeur ».

La vision photographique qui précède à ses compositions, le *retournement* de perspective qu'il donne à ses sujets (comprendre sujet historique et modèle), son implication personnelle érotique *déviée* montrent assez que l'artiste rappelle métaphoriquement que la peinture, sa contemplation, sont des exercices relevant finalement du voyeurisme et donc excessivement érotisés. S'il paraît clair que le mythe de Pygmalion est l'archétype de toute activité artistique, Jean-Léon Gérôme initie une réflexion sur le *Spectator* en l'intronisant lui aussi voyeur de la création, et de ce fait, participant pareillement à l'adoration de Galatée. Dans une structure narrative et picturale lissée, il donne de la profondeur³¹, comme le fait l'art photographique : il donne une nouvelle dimension, une nouvelle perspective en intégrant le regard du « voyeur », le sien, le nôtre, à la représentation : si les modèles, Phryné, Campaspe, Bethsabée, l'esclave, sont des prétextes au désir artistique, à son tour le tableau, réceptacle de nos projections et de notre complicité scopique, devient un *corps désiré*.

³⁰ Cf. Freud : « Toute contrainte interne qui se fait sentir dans le développement de l'homme n'était à l'origine [...] qu'une contrainte externe. [...] l'individu, non seulement se trouve soumis à l'action de son milieu civilisé actuel, mais subit également l'influence de l'histoire de la civilisation ancestrale » in « Considérations sur la mort », *Essais de psychanalyse*, Payot 1981, p. 18.

³¹ Merleau-Ponty disait de la profondeur qu'elle est, de toutes les dimensions, la plus « existentielle » parce qu'elle ne se marque pas sur l'objet lui-même et qu'elle appartient à la perspective et non aux choses, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 145, p. 296.