

## BRAS LEVÉS – BRAS BAISSÉS

### Sur une succession de gestes dans l'histoire de l'art

Paul Bernard-Nouraud

*EHESS-CRAL*

**Résumé :** Parmi les innombrables gestes qui traversent l'histoire de l'art, il en est deux, au moins, que l'on peut qualifier de limites : celui de lever les bras, d'une part, et celui de les baisser, d'autre part. S'ils sont limites, c'est tout simplement qu'au contraire par exemple de l'index tendu, tel qu'on le trouve par exemple dans le Moïse, le Dieu ou l'Adam de Michel-Ange, les gestes des bras levés ou baissés sont désordonnés. Leur signification est incertaine, et ils finissent par ne désigner que le corps de celui ou celle qui les produit. En prenant comme points de repère le Gilles d'Antoine Watteau et le 3 mai 1808 de Francisco Goya, cet article entend rendre compte de cette limite gestuelle de l'histoire de l'art moderne qui porte au moins jusqu'à Édouard Manet.

**Abstract:** *Among the countless gestures that one can find in Art History, two of them at least can be qualified as limit-gestures: raising one's arms, and letting them down. If they are so, it is because contrary to the pointing finger that one can see in Michelangelo's representations of Moses, God or Adam, the raising and lowering of arms are disordered gestures. Their meaning is unclear, and, eventually, they only designate the bodies of those who produce such gestures. Considering Antoine Watteau's Gilles and Francisco Goya's 3rd of May 1808, this essay intends to summarize how this gestural limit in modern Art History lasted at least until Édouard Manet's oeuvre.*

\*\*\*

Au printemps 1920, Salomon Reinach commençait sa conférence sur « l'histoire des gestes » en reconnaissant qu'afin de mener à bien un tel projet « il faudrait disposer de dizaines de milliers de reproductions d'œuvres d'art, accompagnées de légendes précises, commodées à classer dans diverses séries » (64). Si pareil fonds existe aujourd'hui, au moins partiellement, grâce à la numérisation des collections muséales, l'écriture d'une telle histoire n'en demeure pas moins aussi « intraitable » qu'au temps de Reinach, non seulement en raison de la quantité de copies désormais accessibles et du fait que leur classement ne repose pas encore sur un répertoire des gestes que l'on y trouve, mais aussi et peut-être surtout parce que certains de ces gestes figurés risquent de se dérober aux diverses tentatives de classification que l'on pourra faire d'eux.

À cela deux raisons : d'une part, la nature *limite* de certains de ces gestes (à la limite de ce que l'on entend communément par « geste », précisément) ; de l'autre, le fait que la dynamique de leur

figuration obéit à un mouvement de *succession*. Toute histoire de l'art des gestes demande en effet de considérer à la fois la façon dont un geste succède à un autre et celle par laquelle des sens différents se succèdent dans un même geste ; ces deux types de successions imprimant à leur histoire un rythme d'alternance composé aussi bien de consonances que de dissonances.

Or c'est précisément l'écriture d'une telle histoire qu'entreprit Aby Warburg dans son *Atlas Mnémosyne* moins d'un an après que Reinach en eut exposé les difficultés. Lesquelles n'ont pas été démenties, ne serait-ce que parce que Warburg laissa son entreprise inachevée. Dans son introduction à l'*Atlas* qui aurait pu avoir pour titre « Les formes primitives du langage des gestes » (Roland Recht, Introduction à Warburg, *Atlas Mnémosyne* 38), l'historien des images se proposait en effet de prêter attention à ce « langage gestuel qui donne leur forme aux œuvres d'art » (Warburg, *Atlas Mnémosyne* 55) à travers le temps, puisqu'il s'agissait bien de penser le geste comme ce qui *informe* l'œuvre, insistant par ailleurs sur le fait que « traquer les préfigurations du langage gestuel, saisir son essence dans ses contiguités et ses continuités » était bel et bien « l'enjeu véritable et profond de notre Atlas » (Lettre à Gustav Pauli du 14 février 1929, citée dans Warburg, *Miroirs* 79).

En recherchant ainsi les survivances (*Nachleben*) de ces « formules de pathos » (*Pathosformeln*) que constituaient à ses yeux les gestes figurés, Warburg a montré que leurs successions impliquaient ensemble leur translation et leur transgression<sup>1</sup>, par quoi ils échappaient aussi peu à peu à la traduction écrite. Autrement dit, Warburg a mis en évidence ce qui, dans ce « langage des gestes », se soustrait à la langue, sans apparaître pour autant comme un « substitut pauvre de la parole » (Guérin 17), en lequel est ordinairement tenu le geste, et auquel l'art européen a donné en contrepartie une éloquence, un souci du beau, qui en a fait, selon l'expression de Michel Guérin, « la geste du geste » (84).

Pour évasive qu'elle soit, une telle formule permet cependant de rappeler l'ancienneté de l'identification théorique et iconographique *du* geste à *la* geste. Si l'art médiéval témoigne déjà d'une véritable « civilisation du geste » (440-41), comme l'écrit Jacques Le Goff, dont l'étude a pu incidemment faire oublier celle du corps qui le produit<sup>2</sup>, il le doit en particulier à Grégoire le Grand qui peut être tenu sous ce rapport aux images comme le « fondateur du Moyen Âge » (Schmitt 100). C'est lui qui fait équivaloir l'Écriture pour les lettrés à la peinture pour les illettrés, et confère à celle-ci un rôle didactique passant par les gestes figurés visant à présenter l'*historia* biblique en y incluant les actions et les événements (*res gestae*) que les rhétoriciens de l'Antiquité distinguaient de l'histoire proprement

<sup>1</sup> Sur ce point précis, voir le chapitre « Gestes mémoratifs, déplacés, réversifs : Warburg avec Darwin » dans *L'Image survivante* (Didi-Huberman).

<sup>2</sup> C'est pour réparer cet oubli que Le Goff écrivit ensuite avec Nicolas Truong *Une histoire du corps au Moyen Âge*.

dite, inclusion qui leur donne par conséquent un sens (68). « Avec Grégoire, écrit Olivier Boulnois, au lieu de s'imposer comme une présence sacrée, l'image devient un message à déchiffrer » (94).

Dans une certaine mesure, la conception albertienne de l'*historia*, marquant le début de la Renaissance, reconduit cette identification en renforçant le rôle dévolu aux gestes comme facteurs de lisibilité du tableau<sup>3</sup>, en tant que celui-ci est désormais une « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Alberti 115). Histoire elle-même désignée aux spectateurs par un personnage – l'admoniteur – dont la main « invite à regarder », dont « un visage menaçant ou des yeux farouches » interdit d'approcher, « ou encore [qui], par ses gestes, [...] invite à rire ou à pleurer avec les personnages » (179).

Dans cette économie des gestes, l'admoniteur ne vient que parachever en les ordonnant ceux que font les autres protagonistes de l'histoire, tous obéissant au principe de discernement permettant à la fois de (faire) mieux voir et de (faire) mieux juger, puisqu'Alberti, ainsi que le rappelle Louis Marin, pense la peinture « comme une structure commune d'action du tableau et de réaction de son spectateur » (« Figures » 319).

Une telle conjonction historique (témoignant d'une continuation plus que d'une bifurcation de la conception médiévale du geste à la Renaissance) explique que la plupart des gestes figurés de l'histoire de l'art paraissent effectivement obéir à un ordre de succession et conformer un langage, sinon homogène, du moins énonçable comme tel, et suffisamment souple pour admettre en son sein un certain nombre d'écarts, voire pour que l'on tolère que le peintre figure des gestes limites, c'est-à-dire aussi touchant aux limites de cet ordre.

On se propose ici d'en considérer deux, qui se trouvent en quelque sorte aux pôles entre lesquels s'est déployée cette vaste geste des gestes éloquents dont parle Guérin : ceux des bras levés et ceux des bras ballants. Sans être absents des figurations médiévales ou renaissantes (quoiqu'avec des degrés d'occurrences très variables), ces deux gestes se sont en quelque sorte logés dans les imaginaires collectifs à travers deux figures devenues iconiques (au sens aussi où Werner Hofmann oppose l'iconisation à la narration, on y reviendra), réalisées à un peu moins d'un siècle de distance : le *Gilles* (ca. 1717-1719) d'Antoine Watteau (**Figure 1**), d'abord, et le fusillé du 3 mai 1808 (1814) de Francisco Goya, ensuite (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>)

<sup>3</sup> Jack Greenstein (291-92) soutient même que Leon Battista Alberti comprenait essentiellement les « *res gestae* » comme un « problème de gestes » (« *matter of gestures* »).



**Figure 1** : *Pierrot, dit autrefois Gilles*, (ca. 1717-1719). MI1121, Antoine Watteau (1684-1721). Huile sur toile, 184×189 cm. Paris, musée du Louvre. Photo (Copyright) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux.

Dans ces deux cas, il est très difficile de trouver un véritable équivalent littéraire à leurs gestes qui apparaissent, en eux-mêmes et au sein de l'histoire de l'art, proprement *désordonnés*. Par contraste, on peut rappeler que Daniel Arasse avait fait du geste de l'index pointé tel qu'il apparaît dans le *Moïse* de Michel-Ange et au plafond de la Chapelle Sixtine, où il passe successivement de Dieu à Adam, d'Adam à Noé et de celui-ci à ses fils, que ce geste divin et déictique par excellence, « est toujours ordre, mise en ordre et constitution de sens – dans la double acception de direction – (de parcours) et de signification. » (Arasse, « Michel-Ange et l'index de Moïse » 139). À l'inverse, le geste des bras ballants et celui des bras levés désordonnent, et pour tout dire désorientent, comme tout geste proprement humain. C'est pourquoi même leurs traductions verbales outrepassent le registre de la parole : pour le premier ce pourrait être un silence, pour le second un cri. Et peut-être cette extrémité de la voix, dans le cas de la profération, explique-t-elle que les bras levés aient une généalogie plus profuse dans l'histoire des gestes que ceux des bras ballants, même s'ils conforment – pris ensemble – les deux faces d'une dualité gestuelle de la modernité artistique dont la succession informe jusqu'aux figures des œuvres contemporaines.

## Bras levés

Le geste des bras levés vers le ciel tel qu'il apparaît dans la figure centrale du *3 mai 1808* de Goya n'est pas une invention graphique de l'artiste, et même s'il a peut-être pu l'observer *de visu* à l'époque, lors de la répression dirigée par Joseph Murat contre les Madrilènes ou, ensuite, pendant la Guerre d'indépendance qui s'ensuivit et qui donna lieu aux quatre-vingts gravures des *Désastres de la guerre*, ce geste qu'on est tenté de dire instinctif ou naturel, vient en réalité des profondeurs de son œuvre comme de celles de l'histoire de l'art. Afin de saisir comment il a pu devenir iconique chez Goya, il importe d'effectuer, même brièvement, une remontée depuis ces tréfonds, parce que les bras levés du fusillé en proviennent de toute évidence, alors même qu'ils mettent un terme à la succession dont ils héritent.

La consultation des planches de l'*Atlas Mnémosyne* permet de donner une idée des thèmes iconographiques dans lesquels on trouve ce motif des bras levés dans l'histoire de l'art d'avant Goya. On l'identifie par exemple dans une peinture murale du III<sup>ème</sup> siècle de la Tor Marancia du Vatican, figurant *Myrrha* (pl. 5), dans le manuscrit dit *Aratea de Leyde*, six siècles plus tard, pour les représentations d'Andromède ainsi que de ses parents, Cassiopée et Céphée (pl. 2), dans deux versions contemporaines (ca. 1460) de *l'Enlèvement de Déjanire* par Antonio Pollaiuolo et par Jacopo Bellini ou Pisanello (pl. 37), auxquelles répond l'enlèvement d'Europe par Baldassarre Peruzzi (1510-1518), ainsi que dans la copie d'après Raphaël de son *Massacre des Innocents* par Marcantonio Raimondi (seconde moitié

du XVI<sup>ème</sup> siècle) et dans le cuivre sur le même sujet de Bernard Picart, cette fois de 1739 (pl. 40), ou bien encore dans une autre gravure de 1520, *Mort de Laocoon*, par Marco Dente (pl. 41a).

Épars, ces exemples ne s'inscrivent pas dans la « traque » des survivances que mène Warburg, laquelle ne fut pas aiguillonnée par l'œuvre de Goya, dont Georges Didi-Huberman a fait remarquer qu'elle était « la grande absente de l'*Atlas Mnémosyne* » (*Atlas ou le gai savoir* 292). Même en l'absence de cet aiguillon majeur, donc, le geste des bras levés apparaît bien au sein de cet « échantillonnage du chaos » (Didi-Huberman, « Échantillonner le chaos ») qu'est le projet de Warburg (Didi-Huberman appliquant ici à Warburg une expression que Charles Baudelaire inventa pour Goya) comme un signe iconographique traversant toutes les couches et toutes les périodes de l'histoire de l'art.

C'est cependant à Meyer Schapiro qu'il revient d'en avoir rappelé l'origine vétértestamentaire, donc aussi textuelle, dans un essai examinant précisément les relations entre « les mots et les images » (c'est son titre), et dont la « correspondance », écrit-il, est « souvent problématique et peut être étonnamment vague », de sorte qu'« il nous faut aujourd'hui, pour recouvrer la plénitude du sens, exhumer d'anciens textes, d'anciens contextes » (39). Cela alors même que quand « nous les retrouvons, ajoute aussitôt Schapiro, nous ne savons pas toujours avec certitude laquelle des significations offertes par les prolongements littéraires du texte de base était suggérée par telle image répertoriée » (39). Manière d'inscrire dans la méthode à la fois la quête de l'origine et l'attention à ses glissements de sens, puisque ce dernier est « plein », aussi, de tels écarts.

Dans le cas des bras levés, la première occurrence se trouve dans *Exode* (17 : 9-13) lorsqu'il est dit, rappelle Schapiro, que Moïse leva les mains pour assurer la victoire des Hébreux lors de leur bataille contre les Amalécites. Mais si ce geste connut un véritable succès iconographique (c'est-à-dire lorsqu'il amorça précisément une succession), c'est qu'il fut compris par les premiers chrétiens comme une préfiguration de la posture du Christ sur la Croix (50). On retrouve par conséquent ce geste dès l'art paléochrétien, esquissé par « de nombreuses figures des peintures des catacombes, où l'on a lu un geste de prière », ces figures d'orants dont on suppose, précise Schapiro, « qu'elles représentent les disparus ou personnifient l'âme pieuse au paradis » (52). Au Moyen Âge, le geste des bras levés est repris dans des récits de rois chrétiens et de prêtres en guerre, tout en devenant parallèlement le signe de reconnaissance de Joseph, qui, « trahi par ses frères puis leur sauvant la vie en Égypte, préfigurait indéniablement le Christ aux yeux des premiers chrétiens, et encore de Pascal » (82).

Dès l'apparition de ce geste figuré, donc, son maintien est fonction du changement de son sens, et si la remontée généalogique de Schapiro s'arrête au seuil de l'art renaissant avec Giotto, on est naturellement tenté de la prolonger jusqu'à Goya. Avant celui-ci, Diego de Velázquez avait d'ailleurs transféré le geste de Joseph à son père Jacob voyant sa tunique rapportée par ses frères (*La Tunique de*

*Joseph*, 1630) ; la reconnaissance se mêlant alors d'épouvante, ambivalence que Goya porta ensuite à un niveau d'intensité inédit. Inédit parce que mêlé, mêlé de significations divergentes et parfois contradictoires, là où la plupart des représentations de ce geste après le Moyen Âge les distinguent : d'un côté le geste épouvanté, de l'autre le geste extatique, et pourtant il s'agit bien des mêmes bras levés, qui parfois se résolvent en mains jointes.

Le panneau représentant *Saint Sébastien intercédant pendant la Peste* (ca. 1497-1499), de Josse Lieferinxe, montre ainsi au deuxième plan un homme à la renverse – autre motif goyesque – écartant les bras devant un cadavre que l'on enterre, geste répété par une femme effrayée à mi-tableau, et qui se résout aux lointains dans le geste de prière du martyr intercédant dans les nuées auprès de Dieu, qui lui répond en ouvrant sa paume face à son visage. Ce geste d'écart n'est cependant pas réservé aux seules figures profanes, loin s'en faut. L'un des exemples le plus saisissants est en ce sens celui d'Ève dans *La Mort d'Adam* (ca. 1452-1458) de Piero della Francesca, qui fend en quatre la composition de la fresque et, d'une certaine manière, l'ensauvage ; l'ouverture de la bouche, répondant à celle du corps tout entier, place d'emblée la figure dans le registre de la folie.

Une même folie paraît s'emparer de la dame qui s'enfuit, poursuivie par un cavalier et ses chiens, dans *L'Histoire de Nastagio degli Onesti* (1483) de Sandro Botticelli, dame finalement dépecée par le même cavalier devant un témoin qui en répète le geste et en lequel Didi-Huberman a reconnu la figure de l'admoniteur albertien, jouant l'horreur que doit ressentir le spectateur à la vue d'une telle histoire (*Ouvrir Vénus* 65). Werner Hofmann confie d'ailleurs le même rôle à ceux qui sont les tiers exclus des scènes de Jacques-Louis David, parmi lesquels le soldat effrayé de son *Bélisaire* (1781), personnage qui « préfigure, selon Hofmann, la participation du public, participation qui peut aller de la surprise à la commotion » (« Triplicité » 42). On va revenir sur cette préfiguration.

Mais, comme on l'a relevé chez Warburg, c'est bien le thème du Massacre des Innocents qui semble offrir la plus grande surface à l'expression de ce geste, qu'il s'agisse de la fresque de Giotto à Assise (ca. 1304-1306), de la gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, des versions qu'en donne Pieter Paul Rubens en 1611-1612 et en 1636-1638 (lesquelles rejoignent en cela le pestiféré chutant de son *Autel de Saint-Roch*, ca. 1623-1626), ou bien encore celle du musée Condé de Chantilly (1625 ou 1629) par Nicolas Poussin. Ce trop bref sondage suffit néanmoins à montrer que ce geste traverse ainsi les époques en compagnie, si l'on peut dire, de son sujet.

Mais il traverse aussi une œuvre, et en l'espèce celle de Poussin qui, parce qu'elle entretient une conception de l'histoire représentée éminemment albertienne<sup>4</sup>, permet de se faire une idée assez claire des différents niveaux de sens auxquels peut intervenir le geste des bras écartés en l'air. On peut en conséquence les regrouper sous trois grandes catégories thématiques, dont la première, nucléale, constitue une sorte de *res gestae* de l'histoire de Moïse.

Poussin a en effet illustré très tôt la *Victoire de Josué sur les Amalécites* (ca. 1624-1625), où l'on aperçoit au loin, au-dessus de la mêlée, le prophète, dont Aaron et Hour soutiennent les bras. Le geste est reporté à deux Hébreux anonymes qui assistent au miracle dans *Moïse adoucissant les eaux amères de Mara* (ca. 1629-1630), de même que dans les deux versions de *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* (ca. 1633-1635 et 1649), où il devient geste de reconnaissance, au double sens d'une acceptation du miracle et de soumission à son auteur. Il est enfin geste de défense dans *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon* (1645), et se transforme en un geste d'extase dans *Moïse devant le buisson ardent* (1641). On aura compris que si son usage n'est pas systématique, le geste de Moïse se répète et se diffuse à tous les épisodes de sa vie que mentionne l'Ancien Testament et que représente Poussin.

De ce répertoire mosaïque dérivent les deux autres registres thématiques où il est mis en œuvre ; mais peut-être devrait-on écrire en fait : pathétiques, n'était le fait qu'ils tendent, chez Poussin, à se résoudre à un niveau discursif. Il s'agit de celui de la déploration, traitant d'histoires souvent mythiques (*Coriolan supplié par sa famille*, *Paysage d'orage avec Pyrame et Thisbé*, *Le Jeune Pyrrhus sauvé*), ou bien revenant à la Bible hébraïque comme aux Évangiles (*Le Jugement de Salomon*, *Le Massacre des Innocents*), parmi lesquels certains tableaux occupent une position liminale (c'est le cas de *L'Enlèvement des Sabines*) avec le second registre, qui tient quant à lui de l'extase et du ravissement, et qui se calque justement sur le geste de l'enlèvement (*Ravissement de saint Paul* de 1643 et de 1649, *Extase de saint Pierre*, *Annonciation*, *Assomption de la Vierge*, *Noli me tangere*, etc.).

Comme dans les différentes représentations de la vie de Moïse, gestes de déploration et gestes d'extase forment, chez Poussin, une paire. Les premiers accusent la chute, les seconds désignent le salut. Ce qui ne veut pas dire que chacun de ces gestes, pris isolément, ne puisse provoquer à lui seul ou bien l'effroi ou bien l'espoir, et en faire durer l'image en l'inscrivant dans la mémoire du spectateur.

---

<sup>4</sup> On connaît la lettre à Chantelou où il lui prescrit : « lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet » (Poussin 45). Sur ce point, voir également Marin « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin » (*Sublime Poussin*), ainsi que *Détruire la peinture*, dans lequel « le tableau d'histoire » est défini par Marin (d'après Poussin et Alberti) comme « une grande phrase, une grande proposition, un grand jugement "répandu partout à la surface" » (43).

Cependant, les seconds tendent à l'emporter précisément parce qu'en accomplissant la sortie de soi (c'est le sens étymologique d'*extase*) de la figure représentée, ils font accéder le regardeur à un au-delà du tableau, comme si celui-ci excédait à son tour ses propres limites physiques. Sentiment que l'on désigne ordinairement par le concept de sublime, mais concept qui échappe cependant à toute conceptualisation, prévient Louis Marin, en ce que « ce n'est pas *une* passion mais la *pathos* de toutes les passions ; ce n'est pas *une* émotion, mais la *motion* de toutes les émotions » (« Le sublime dans les années 1670 » 212). Il faudrait reconnaître alors dans les bras levés des figures de Poussin certes un excès, mais un excès contenu par la contenance même de ses tableaux.

Si l'on peut affirmer qu'à l'inverse l'excès de ce geste excède tout chez Goya, c'est précisément aussi parce qu'il s'accompagne (ou advient par lui) du décontenancement de la consistance matérielle de ses œuvres. Comme l'écrit Jean-Louis Schefer, « l'acquisition marquée de ce poids de matière et de ces déterminations qui au moins égalisent la figure au poids d'ombre et n'en font pas autre chose que toute sa substance : ombre, terre, éclairage terreux ou lunaire, flamme de suif dont la peinture est faite. Un mouvement de pâte » (*Goya* 47), c'est cela qui participe véritablement du « sublime d'en bas » dont on a souvent usé pour qualifier l'œuvre de Goya<sup>5</sup>, et qui fait qu'en elle, même le *cri* devient « une *matière* picturale spécifique » (Didi-Huberman, « La grammaire » 46).

Pourtant, outre le registre strictement christique à défaut d'être explicitement mosaïque (on pense à son *Christ en Croix* de 1780 et à son *Christ au Mont des Oliviers* de 1819), le maître espagnol a lui aussi travaillé les deux registres complémentaires de la déploration et de l'extase : une *Académie* de 1771 montre une *Figure masculine à l'antique, avec les bras étendus*, selon la notice du musée du Prado, qui anticipe le geste de son *Saint Isidore* gravé (ca. 1775-1778) autant que ceux des figures peintes à fresque et représentées en attente du *Miracle de saint Antoine de Padoue* (1798). Vers 1820 encore on trouve un *Prieur* aquarellé qui fait pendant au *Christ au mont des Oliviers* de l'année précédente et succède manifestement au fusillé du 3 mai 1808.

Pourtant un personnage analogue, dessiné cette fois au lavis et daté de la période 1808-1814, vient en quelque sorte contredire cet ordre de succession que l'on tâche d'amorcer : au-dessus du titre *Divine liberté*, on découvre un clerc ravi pareillement à genou et tout sourire ; sorte d'extase sécularisée. La confusion des deux registres est en fait si imprégnée de contradictions chez Goya qu'il faudrait en réalité parler avec Sarah Symmons d'une « extase épouvantée » (223) traversant tous les pseudo-orants de son œuvre.

<sup>5</sup> Il s'agit d'une citation de Gustave Flaubert, employée par Schefer et reprise *in extenso* par Werner Hofmann à propos de Max Ernst : « L'ignoble me plaît, écrit-il en 1846, – c'est le sublime d'en bas – quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut » (cité dans Hofmann, « Max Ernst » 129).

Outre les nombreux cas de gestes dont la signification ne peut être déterminée avec sûreté<sup>6</sup>, deux autres registres – concurrents ceux-là – peuvent ainsi être dégagés des séries de gestes goyesques : d'une part, ceux qui vont de la joie apparemment simple des enfants (par exemple dans *La Noce* ou dans *Las Gigantillas* de 1791-1792) au carnavalesque du *Disparate joyeux* (ca. 1815-1819), du *Désastre 77* (*Que la corde rompe*, ca. 1817) ou encore de *L'Enterrement de la sardine* (ca. 1808-1819)<sup>7</sup> ; d'autre part, ceux qui mêlent effectivement la déploration à l'épouvante et à l'imprécation, « catégorie » dans laquelle on peut ranger aussi bien le petit *Prieur* des années 1820 que la femme du *Naufrage* peint un quart de siècle plus tôt (ca. 1793-1794), les *Femmes surprises par des soldats* (ca. 1810), celles du *Disparate pauvre* (ca. 1815-1819) ou encore la martyre du *Désastre 26* qui *Ne se peut voir* (ca. 1810-1814) et qui est sans doute le plus proche exemple du fusillé du 3 mai.

Ce rapide relevé pourrait laisser penser que jusqu'à cette dernière figure et à l'instar de l'Ève de Piero dans *La Mort d'Adam*, le geste des bras ouverts (ils ne sont pas tendus vers le ciel dans la figure du *Désastre*) est, chez Goya, essentiellement féminin, et qu'il y a dans ce report une subreption de l'iconographie traditionnelle de l'extase. La toile de 1814 dément cependant toute systématisation en ce sens, comme du reste le prieur et martyr qui ouvre les *Désastres de la guerre* (*Tristes pressentiments de ce qui va arriver*, ca. 1814-1815), mais surtout la toile antérieure, intitulée *Scène de la guerre d'indépendance* (ca. 1808-1810). Cette peinture opère en effet la jonction des deux genres : au lointain, une figure masculine, de dos, très esquissée et ouverte au paysage désolé vers lequel elle se tourne, répète le geste de la figure féminine qui, au proche, essuie le feu des brigands qui la visent tandis qu'un enfant s'agrippe à ses jupons.

D'ailleurs, longtemps avant cela, à l'occasion d'une commande effectuée par le duc d'Osuna au peintre en 1786 pour des toiles pittoresques, Goya avait déjà figuré un homme, ou plutôt deux, dans cette position : l'un, en costume sombre de *majo*, se tenant également dos au spectateur, son corps en forme de croix de saint André, s'extasiait devant la *maja* se laissant aller au rythme de *La Balançoire* ; l'autre, en uniforme rouge d'officier, gisait au sol à côté d'un couple à genoux implorant les brigands de *L'Attaque de la diligence* d'épargner leur vie.

Si l'on peut comprendre que le contexte d'insécurité extrême des routes espagnoles à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle ait fourni matière à Goya pour développer une iconographie de la violence de faits

<sup>6</sup> Il s'agit notamment de représentations de fous (*Le Préau des fous*, 1794) ou de fantômes (*Rêve étrange*, *Album C*, 59, ca. 1808-1814, *Que veut ce fantôme*, ca. 1812-1814), ou bien de figures isolées (*Jeune femme levant les bras*, 1796-1797).

<sup>7</sup> Sur ce tableau en particulier et sur une lecture du carnavalesque d'après Mikhaïl Bakhtine chez Goya, voir Stoïchita et Coderch.

divers qu'il a réemployée pour témoigner des atrocités de la Guerre d'indépendance, il est plus difficile d'admettre la transposition de sens qui fait que le geste d'un *majo* face au peloton succède à celui d'un *majo* en galante compagnie sans que sa forme ne se modifie pour autant de manière significative. À moins que le peintre n'ait découvert très tôt que tout geste figuré, si déterminé fût-il par l'histoire de l'art, ne fait véritablement *signe* qu'en contexte. De là la difficulté à ordonner leur succession selon une logique probante : il y a en effet identité de geste mais pas de sens entre le mort de *L'Attaque de la diligence*, celui, isolé, du dessin intitulé *Le Même* (ca. 1808-1814), ceux du garde français tué et du mamelouk renversé du *2 mai 1808* (1814), et de celui qui gît devant le fusillé du *3 mai* dont il est une figure-sœur et l'anticipation de son destin.

Certaines de ces analogies ont naturellement déjà été repérées à l'intérieur de l'œuvre de Goya, en particulier par Werner Hofmann<sup>8</sup>, qui insiste sur le fait que « son répertoire de gestes est ouvert aux glissements de significations » (78), lesquels inclinent à rendre le sacré « profane, écrit-il, et le profane sacralisé » (155), en reprenant l'archétype du geste de l'orant, comme il le relève à propos de la coupole de l'église San Antonio de la Florida. Ce tumulte de sens aboutit à chaque fois (sans pour autant s'y fixer) au fusillé du *3 mai* qui prend ainsi valeur d'icône. Au sens que donne Hofmann à ce mot, cela veut dire que son geste enraye le flux de l'histoire dans une peinture devenue elle-même archétypale du tableau d'histoire, au risque, donc, d'enrayer avec elle le sens qu'elle est supposée développer et donner à juger – à discerner.

À tous points de vue, le fusillé du *3 mai* peut donc être envisagé comme une icône de la chute. Le motif de l'homme tombant (*hombre cayendo*), qu'Hofmann emprunte à Edith Helman et que l'on peut rapprocher de l'étymologie (non avérée) de « *cadaver* » qu'Isidore de Séville lie à « tomber » (*cadere*), consonne ainsi avec la grande forme de l'œuvre de Goya : l'arche, qui succède, en la détruisant, au « symbole de l'harmonie même » (Malraux 55), qu'était avant lui l'arabesque pour André Malraux. L'arche qui tombe sur toutes les figures goyesques symbolise à la fois leur fardeau et l'annonce du déluge, d'où aussi la courbure de leurs corps, leur façon de se recroqueviller ; corps qui ne s'élèvent contre elle qu'en se dressant tout à coup, en un geste d'impuissance, d'imploration et d'imprécation tout à la fois, geste qui ne désigne plus rien, ni terre ni ciel, sinon celui-là même qui tente, en le faisant, de sortir de soi ; « extase » d'autant plus vouée à l'échec qu'elle expose la corporéité de celui qui cherche pourtant à s'extraire ainsi de son corps. Au sens d'Hofmann (bien que lui-même ne se soit pas toujours tenu à son sens strict), le geste des bras levés atteint avec Goya à la *dissonance*, ou pour mieux dire, avec les mots mêmes du peintre, au *disparate*.

---

<sup>8</sup> Entre la femme du *Naufrage*, le *Christ au mont des Oliviers*, le martyr des *Désastres*... et le fusillé par exemple (Hofmann, *Goya* 60 ; 184).

Si, comme le rappelle Hofmann, « montrer l'êtré humain en victime sans défense avait été jusqu'alors l'apanage de la représentation des martyrs de la religion » (184), alors l'auteur du *3 mai* a investi sa figure principale du pouvoir de rompre – par son geste – le monopole de la figure chrétienne sur la représentation de la souffrance humaine. On y a vu le résultat de l'incitation à regarder « l'abandonné, la victime, le vaincu » suscitée par la Révolution française, et l'on a parlé en ce sens de « fin de la féodalité en peinture » (Venturi 14) ; on y a vu aussi une réplique au *Sacre de Napoléon* (1806-1807) de David : l'homme du peuple s'exposant aux fusils de celui dont le geste de couronnement l'avait auto-désigné en tant qu'empereur, comme si le graveur des *Désastres* répliquait au peintre du couronnement. Quoiqu'il en soit, Goya a rompu ce monopole en sécularisant l'orant, en anonymisant le fils de Dieu auquel il emprunte ses plaies, et en faisant du *Salvator mundi* une victime impuissante.

Mais il l'a fait surtout en renonçant à l'histoire sans renoncer aux gestes qui l'informent et en s'écartant du critère de beauté sans adopter pour autant celui du sublime, fût-il « d'en-bas ». Alors même que le « visage sans beauté » du fusillé, comme l'écrit Jean Starobinski, porte « l'expression simple qui se trouve à la fois au-delà du courage et de l'épouvante » (« Goya et 1789 » 1039), comme, du reste, son geste même ; ambivalence qui *réduit* son identité à celle de tout autre homme, et fait finalement de son cri – de son geste, puisque ce n'est pas sa bouche qui hurle – un long silence fracassant le tableau et toute la peinture avec lui.

## Bras ballants

Dans ces conditions, s'il est difficile d'imaginer un lien de succession entre le *Gilles* de Watteau (**Figure 1**) et le fusillé de Goya, il faut admettre qu'il est, de surcroît, impossible de l'établir. Il est possible, en revanche, d'indiquer entre ces deux pôles qu'on a choisis certaines forces d'attraction qui font que leurs figures conforment ensemble un certain fonds de la modernité artistique, ou plus exactement qu'il se dégage de leurs figures une impression commune qui conduit par exemple Jean-Christophe Bailly à lier les portraits de Goya au *Gilles* (comme si Watteau n'avait finalement fait qu'un seul portrait) en tant qu'ils conduisent, sinon à une dilution de l'identité, du moins à une dispersion du sujet. Ainsi s'expose, écrit Bailly, « quelqu'un qui ne dit ni "moi", ni "je", mais qui erre sous nos yeux entre les trois pronoms, entre les trois "personnes" du singulier (je, tu et aussi il) régissant toute situation de langage, toute adresse, sans pouvoir se poser sur l'un d'eux et installer sa présence selon cette position » (Bailly 145-46). Comme dans les portraits du Fayoum qu'examine Bailly, il y a en effet dans le visage du *Gilles* (mais à ce point tout son corps figuré demande à être *envisagé*) une « apostrophe muette », qu'on qualifierait plus sûrement d'« interpellation » ou d'« appel » chez Goya.

C’est qu’en effet le geste disparate de ce dernier est une sorte d’outre-geste, de geste de l’outrance, emphatique quoique intransitif dans un contexte où les seuls gestes pleinement transitifs – parce qu’ils visent – sont ceux qui tuent, et que les bras levés dévient de ce contexte – qu’ils bifurquent vers le néant. Dans un contexte où nul autre que le spectateur ne le vise directement, le geste de *Gilles* est au contraire un non-geste. Ses bras ballants ne sont pas mus, ils sont sans émotion, ils sont inertes. Ce n’est pas un homme nu, il est même trop vêtu, mais c’est un homme dénué – dénué de toute expression, comme est inexpressif son visage. C’est pourtant dans ce dénuement – sous ce déguisement et à travers lui – que s’exposent et son corps et son visage, et que Watteau parvient, dans la mascarade, à faire tomber le masque de celui qui a pour rôle de jouer avec lui. Gilles, ici, ne joue plus. La représentation s’arrête désormais au seuil de la simple présentation. Gilles est *fatigué* ; comme nombre de personnages du peintre des fêtes galantes.

Se tournant vers d’autres motifs de Watteau, Arlette Farge a émis cette hypothèse que ses tableaux montrant des scènes de guerre témoignent en fait des fatigues qu’elle entraîne dans son sillage. Ses hommes de troupe « pantelants et anonymes » (Farge 22), aux « corps sans hardiesse, de guingois » (25), anticipent selon elle (mais sans qu’elle ne démontre une nouvelle fois ce lien) les figures de Goya, dont la violence des *Désastres* a rétrospectivement occulté la charge critique plus discrète, mais tout aussi présente à ses yeux, de Watteau, un siècle auparavant. Sans les avoir complètement négligées, comme le soutient Farge, il faut dire aussi que l’histoire de l’art avait en partie passé sur de telles œuvres<sup>9</sup>, prenant certes en compte l’« image grave et désolante » (Grasseli et Rosenberg 255-56) que le peintre avait donné du soldat et de la guerre, du fait que celle-ci n’a « rien d’héroïque, de spectaculaire ou d’atroce », qu’elle y est même rendue banale, mais insistant davantage sur le fait que Watteau fut « aussi le peintre d’un tout autre monde » (281), qui se serait « dégoûté » de ces sujets pourtant prisés, au point de les « repasser » à son élève Jean-Baptiste Pater (Adhémar 76) ; et on devine dans ces conclusions presque un soulagement de n’avoir pas affaire qu’à un peintre de soldatesque lasse.

---

<sup>9</sup> Il a en effet fallu attendre 2016 pour qu’un catalogue complet des œuvres à sujet militaire de Watteau soit établi. On doit cette entreprise à Aaron Wile, qui propose quant à lui une interprétation nuancée, inspirée des thèses de Michael Fried, du sens de ces tableaux : ni dénonciation pacifiste, ni simples scènes de genres, mais l’expression du délitement de la cohésion sociale de la société de la fin du règne de Louis XIV (Wile 68). Celle-ci avait notamment été marquée par la Guerre de Succession d’Espagne à laquelle mit un terme, en septembre 1709, la bataille de Malplaquet, la plus sanglante du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Or cet événement se déroula à moins de trente kilomètres de la ville natale de Watteau, Valenciennes, où il se rendit précisément en 1709. Tous ses tableaux militaires furent en outre réalisés entre 1710 et 1715, certains commandés par Antoine de la Roque, lui-même grièvement blessé à Malplaquet (Wile 14 ; Adhémar 75). L’écart entre ce souvenir et l’apparence anodine de ces tableaux fut longtemps jugé incompréhensible (Séailles 59-60).

L'essai de Farge adopte le titre d'une petite huile sur cuivre de 1715, précisément intitulée *Les Fatigues de la guerre* (contrairement à ce qu'elle avance, ces tableaux ne sont pas aujourd'hui connus que par leurs reproductions gravées, même s'ils se sont diffusés à travers elles). Cette huile fait pendant aux *Délassements de la guerre* (les deux œuvres sont aujourd'hui conservées au musée de l'Ermitage), mais dans cette composition aussi les soldats paraissent bel et bien fatigués.

Dans le coin inférieur gauche de la composition, un groupe reprend d'ailleurs les mêmes postures que celles des sentinelles fourbues de l'angle droit de la *Porte de Valenciennes* (ca. 1709-1710) : son tricorne sur la tête, un homme est allongé près d'un autre, assis quant à lui, tête nue cette fois, fumant la pipe, presque hagard. Son désœuvrement paraît s'emparer de toute la composition, même s'il y fait comme un trou, un point de retrait vers lequel le regard du spectateur se dirige et se perd à son tour. On est d'autant plus tenté de reconnaître dans cette figurine l'inexpression du *Gilles* que dans une autre scène de guerre, le *Camp volant* (ca. 1710-1711) du musée Pouchkine, un cuisinier tourne son regard hors du tableau, délaissant sa marmite pour poindre le spectateur dans une attitude similaire à celle de l'acteur désœuvré.

On aura compris que, comme la figure aux bras levés de Goya, celle aux bras ballants de Watteau est disséminée partout dans son œuvre. Attachée le plus souvent au personnage de Gilles ou de Pierrot, suivant en cela le modèle de son maître Claude Gillot qui en introduisit le type, elle ne s'y limite pas strictement, comme le suggèrent les exemples qui précèdent. À eux s'ajoute le cas plus énigmatique des *Acteurs de la Comédie-Française* (ca. 1711-1712), dit aussi *La Mascarade*. Le rôle (pictural s'entend) de Gilles est ici tenu par une jeune fille à la fraise, passablement androgyne, qui regarde vers le spectateur mais différemment du Scaramouche surgissant derrière son épaule. Elle semble indifférente à la scène qui se joue autour d'elle, et se fait alors complice du spectateur sur un mode éminemment et doublement paradoxal. D'abord parce que son regard direct quoiqu'absent produit l'effet d'un regard caméra dans un film de fiction : il rompt l'illusion du jeu ; ensuite, parce que ce même regard, à défaut de geste de sa part, invite le spectateur à porter le regard jusqu'à elle, au troisième plan, mais sans rien lui montrer qu'elle-même. Elle n'est en ce sens que l'admonitrice de son propre corps, et non plus d'une histoire où elle tiendrait quelque rôle que ce soit puisqu'elle s'en est absentée.

Watteau n'avait pas renoncé tout à fait cependant à faire éprouver à Pierrot quelque sentiment. On le voit ainsi content dans le tableau éponyme de 1712-1713, où il est représenté assis près d'une guitariste à la manière du Pierrot enfant d'*Heureux âge! Âge d'or!* (ca. 1716-1720). Lui-même emprunte la guitare de Mezzetin dans *L'Amour au théâtre italien* (1718), bien qu'il n'en joue pas encore dans *La Partie carrée* (ca. 1713) où son dos même trahit face aux trois personnages qui le dévisagent un embarras voisin de celui du *Gilles*. Au reste, pourtant, dans ses autres apparitions, il

redevient cette figure muette qui se contente d'être là. Ce faisant, d'admoniteur qu'il était, ou à tout le moins de protagoniste des scènes où il ne prend plus aucune part, il en devient à présent le témoin.

C'est le cas dans l'huile sur bois intitulée *Pour garder l'honneur d'une belle* (1708), dans la gravure non datée de *La Troupe italienne (Les habits sont italiens)* ou encore dans la sanguine du musée Jacquemart-André : *Comédiens près d'une fontaine* (sans date également). Mais son apparition la plus spectaculaire (même si le mot est ici exagéré) est sans conteste celle qu'il fait dans *Le Rêve de l'artiste* (ca. 1707-1719). Bien qu'apocryphe, le titre est sans doute juste : en bas, à gauche, un peintre au désespoir lève les bras vers sa muse qui, au ciel, ouvre les siens, et dévoile par son geste de démiurge une nuée de personnages à l'écart desquels se tient Pierrot, les bras ballants, dans un costume bleuté, comme chez Gillot.

Souvent, donc, Watteau a placé son icône, son « double immaculé », comme l'écrit René Huyghe (Adhémar 26), en retrait des actions qu'il représente et comme en marge de l'histoire qu'il donne à voir. Le personnage n'aurait probablement pas accédé à ce statut si, comme Goya, Watteau n'en avait fait la figure principale de « sa seule composition monumentale » (Grasseli et Rosenberg 434) : le *Gilles*. D'une certaine manière, sa présence se cristallise dans ce portrait et fait apparaître les autres œuvres comme des variations autour de cette figure dont la « surprésence » la rend littéralement obsédante.

S'il en est ainsi, c'est qu'isolée et centrée elle renvoie soudainement à une autre icône, plus présente encore dans l'histoire de l'art européen : celle de l'*Ecce homo*. Watteau, avec son *Gilles*, n'a sans doute pas rompu un monopole iconographique comme Goya, ne serait-ce que parce que la douleur de son personnage n'équivaut pas exactement à la souffrance de celui du 3 mai, mais il a bel et bien réalisé une substitution de personnages en faisant du Christ un comédien désœuvré, sous lequel la figure christique ne fait à présent plus signe. Dans les deux cas il s'agit de figures ouvertes à la violence, celle des *lazzis* dans le cas de l'*Ecce homo* et celle des armes dans celui de la Crucifixion qui, si elles ne sont pas égales, se succèdent néanmoins dans l'*historia* traditionnelle où l'une est la préfiguration de l'autre.

Le niveau d'allusion est toutefois si ténu chez Watteau que l'on peine à déceler dans l'histoire de l'art un prototype christique véritablement convaincant à son *Gilles*, même en le recherchant dans le thème de l'homme de douleurs qui, contrairement à l'*Ecce homo*, n'a pas les mains liées mais ouvertes. Le seul qui ait été mentionné avec quelque pertinence est *Le Christ montré à la foule* gravé

par Rembrandt van Rijn en 1655<sup>10</sup>. Mais la disposition d'ensemble de la plaque correspond davantage à ses *Comédiens italiens* (ca. 1720) où, d'un geste d'admoniteur conventionnel, Scaramouche introduit auprès des spectateurs le personnage de Pierrot ou de Gilles.

Pourtant, c'est bien au portrait isolé que renvoie Hofmann lorsqu'il écrit à propos d'un dessin préparatoire pour le *Disparate 17* que Goya y « exalte cette scène d'humiliation en la hissant sur le même plan qu'un *Ecce homo*, comme Antoine Watteau l'avait déjà fait pour son *Gilles* » (258). Chez Goya, le geste de présentation est en effet exagéré jusqu'à la moquerie dans sa figure du premier plan, comme il l'était encore davantage dans la sanguine préparatoire aux *Comédiens italiens*. Mais ce qui est plus inquiétant, c'est que la gravure qu'il en tire fait succéder à son hypothétique Gilles ou Christ outragé un être épais, au visage trop large, triste comme la mort, et qui paraît quelque monstre extrait en chemise de son asile à seule fin d'être raillé.

Christ, comédien et monstre se succèdent ainsi et échangent leurs identités avec celle de l'artiste lui-même. Dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski avait relevé qu'à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle et pour longtemps, puisqu'il concerne désormais la figure de l'artiste lui-même, « le clown, qui est *celui qui reçoit les gifles*, devient ainsi le double emblématique du Christ aux outrages » (90). Là aussi s'opère un renversement qui tient au monde dans lequel comparaît le Gilles, celui du théâtre, qui n'est guère éloigné, en définitive, du monde carnavalesque de Goya.

Si François Moureau a rappelé dans son étude de l'iconographie théâtrale employée par Watteau que celui-ci « ne peint pas le théâtre ; il s'en inspire » (509), Max Imdhal a donné à cette inspiration tout son relief conceptuel en insistant sur le fait que l'« allusion au monde du théâtre » y prend la valeur d'un « niveau de réalité pour ainsi dire catégoriel, niveau du “comme si” » (83), qui transmet « le “comme si” de l'imaginé » ; Imdhal insiste sur le fait que le goût du peintre pour l'assemblage de figures puisées dans ses dessins participe de « la décomposition d'une unité scénique », décomposition caractéristique de ses « historiettes » et qui contribue à saper leur « densité événementielle » (84).

Sous ce rapport, il n'est pas étonnant que Jean-Louis Schefer ait remarqué que le geste n'a, chez l'auteur du *Gilles*, « qu'une seule forme : la courbe, et qu'un avenir : la répétition, tous deux justifiant l'inconsistance des personnages » et procédant de cette façon qu'a Watteau comme Goya de peindre « à l'intérieur de cette clôture où [il] refuse le monde » (« Watteau » 27) ; refus dont le retournement en courbe, chez ce dernier, se transformait en arche.

<sup>10</sup> On peut rappeler qu'Edme-François Gersaint, ami de Watteau, fut l'auteur d'un *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, publié à Paris à titre posthume en 1751, sans illustration, mais où l'*Ecce homo* est décrit (Gersaint 70-71). Voir sur ce point Tümpel (377).

## Silences des gestes

Ce refus est aussi, on l'a dit, celui de l'histoire par laquelle le monde devient intelligible et discernable comme tel. Dans la biographie qu'il consacre à Watteau en 1748, Anne-Claude de Caylus fait remarquer en ce sens que la plupart de ses œuvres « n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion, et, par conséquent, elles sont dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture. Je veux dire l'action » (cité dans Fried, *La Place du spectateur* 71). Cette absence d'action caractérise aux yeux de Michael Fried un dispositif antithéâtral de composition qui s'empara au XVIII<sup>ème</sup> siècle d'une certaine conjoncture artistique française et qui visait à neutraliser « la place du spectateur » en faisant de celui-ci, selon la formule de Denis Diderot, « le témoin ignoré de la chose » (205), la figure étant prise dans un état que Fried désigne comme étant celui de « l'absorbement ».

On conviendra qu'en ces fondements cette thèse a quelque chose de paradoxal dans la mesure où elle s'appuie sur les écrits d'un philosophe et salonnier théoricien du théâtre, et sur l'exemple d'un peintre inspiré par ce monde qui fait précisément de l'un de ses personnages – Pierrot – le témoin du témoin que devient alors le spectateur. Le paradoxe se réduit cependant si l'on considère avec Fried que Watteau et Diderot, parmi d'autres, concourent à élaborer une nouvelle sensibilité picturale aussi bien que théâtrale – une nouvelle esthétique en somme –, dont Caylus a rendu compte à sa manière. Mais l'on peut toutefois lui objecter avec Imdahl que la figure absorbée ne coupe pas tout à fait les ponts avec le regardeur, puisqu'elle demeure capable de « susciter la même absorption chez le spectateur » (86), en quoi on peut voir dans le témoin diderotien un lointain successeur de l'admoniteur albertien, quoiqu'avec une plus grande distance, pour ne pas dire avec distancement.

Plus essentielle, néanmoins, est la succession du non-geste de Watteau dans l'histoire de l'art postérieure. Selon Fried, le véritable héritier de ce « mode de théâtralité relevant strictement de la présentation – par opposition à l'action » (*Le Modernisme de Manet* 127, note) initié par le Gilles, est Édouard Manet. Il repère dans l'œuvre de ce dernier deux citations explicites du tableau de Watteau : l'enfant au chapeau de paille du *Vieux musicien* de 1862 (**Figure 2**), qui a un « air » de l'étude de garçon de cuisine dessinée par Watteau aujourd'hui conservée au British Museum (reproduit dans Wile 91, fig. 30), et l'empereur Maximilien coiffé d'un sombrero de *L'Exécution* peinte par lui six ans plus tard<sup>11</sup>. S'il importe davantage de penser l'œuvre de Manet tout entier comme placé sous le signe du non-geste de Watteau (lequel œuvre abonde en figures fatiguées, alanguies ou même carrément

<sup>11</sup> Sur ces repérages aperçus avant Fried, voir *Le Modernisme de Manet* (152 et 220). Gilles Cornec le rapprochait en outre d'*Un bar aux Folies Bergère* de 1882 (242), toile à laquelle on vient.

avachies), ces deux occurrences n'ont toutefois rien d'anecdotique dans l'histoire du geste que l'on essaie d'esquisser ici.



**Figure 2 :** Édouard Manet, *Le Vieux musicien* (1862). Huile sur toile, 187,4×248,2 cm. National Gallery, Washington. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard\\_Manet\\_-\\_Le\\_Vieux\\_Musicien.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_Vieux_Musicien.jpg)

La disposition du *Vieux musicien*, dont l'archet désigne accidentellement, semble-t-il, l'enfant-Gilles, peut en effet être pensée comme une reprise des *Comédiens italiens* placés cette fois en plein air, comme dans le *Gilles*. La transposition de cette figure du comédien esseulé à celle de Maximilien dans le tableau d'histoire qu'est supposé être *L'Exécution* (alors qu'à la droite de l'empereur le géné-

ral Tomas Mejias, en chemise blanche, esquisse un mouvement proche de celui du fusillé du 3 mai n'altère pas seulement le sens de ce non-geste, il assourdit tout le drame de la scène représentée en y introduisant l'attitude incongrue d'un monarque qui serait déjà devenu sa propre effigie, voire même un pantin. Incongrue non seulement parce qu'on imagine mal un homme indifférent à sa propre mise à mort (bien qu'il ait pu être paralysé, si l'on tient à expliquer la situation de manière réaliste), mais parce que l'imaginaire de ce type d'événement est surdéterminé par le tableau de Goya que cite Manet.

Afin de saisir le sens figural de la célèbre description que donna Georges Bataille des deux œuvres, l'une d'une éloquence telle, note Bataille, que « son cri nous atteint comme un silence définitif, comme un étranglement de l'éloquence », l'autre comme « la négation de l'éloquence » (132), portant dans les deux œuvres la vision au niveau de « l'intolérable » (134), il faudrait dire que Goya a excédé le non-geste du Gilles là où Manet a exténué celui du fusillé par le truchement, précisément, de Watteau.

De la *fatigue* on est ainsi passé, avec *L'Exécution*, à l'*épuisement*, parce que « l'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué », comme le souligne Gilles Deleuze d'après le théâtre de Samuel Beckett, parce que « le fatigué a seulement épuisé sa réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible » (87). Deleuze soutient qu'il y a « quatre façons d'épuiser le possible : former des séries exhaustives de choses, tarir les flux de voix, exténuer les potentialités de l'espace, dissiper la puissance de l'image » (78-79). À l'élaboration de ces quatre voies en peinture, Watteau et Goya ont amplement concouru, et Manet d'*après* eux.

Dissiper la puissance de l'image, faire de la peinture une « peinture-objet », comme la définit Michel Foucault (*La Peinture de Manet* 47), n'implique pas d'arrêter le mouvement de traduction des gestes et des non-gestes qui constitue le propre du jeu de la peinture, à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Ainsi Manet reprit la disposition des soldats de *L'Exécution* moins de trois ans plus tard pour sa *Barricade*, alors même qu'elle se référerait cette fois à un épisode de répression de la Commune de Paris, comme l'image de sa *Guerre civile*, celle du cadavre d'un fédéré dont la position reprend quant à elle celle de son *Torero mort* de 1854, lui-même inspiré d'*Un soldat mort*, toile du XVII<sup>ème</sup> siècle à l'époque attribuée à Velázquez. Quant au prototype du *Gilles*, il infuse les représentations de plusieurs enfants, à l'instar de celui du *Vieux musicien* : *Le Gamin au chien* (ca. 1860-1861), *L'Enfant à l'épée*, *Le Petit Lange* (tous deux 1861), mais aussi *Le Fifre* de 1866<sup>12</sup>, et plus encore peut-être le *Portrait d'Henry Bernstein enfant* de 1881<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Même si les auteurs du catalogue dirigé par Françoise Cachin y voient au contraire une rupture avec ce modèle (Cachin 247).

<sup>13</sup> À propos duquel cette fois les mêmes auteurs concèdent une parentèle avec l'enfant du *Vieux musicien* et donc avec le *Gilles* (Cachin 277).

Deux grands portraits d'adultes correspondent également, ne serait-ce que parce que dans les deux cas la figure principale se tient face au spectateur (qu'elle ne regarde pas vraiment) entourée d'autres protagonistes : celui de Léon Koëlla-Leenhoff dans *Le Déjeuner* (dit *Dans l'atelier*) de 1868, qui fut peut-être le fils naturel du peintre et qui lui avait servi de modèle pour plusieurs des enfants précités ; et surtout celui de Suzon, serveuse du *Bar aux Folies Bergère* de 1882, la dernière grande composition de Manet (<https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>).

Tableau complexe tant sont vertigineux les jeux de reflets induits par les miroirs et qui signe, pour cette raison même, aux yeux de Foucault, une fin de « la représentation de la représentation » (*Les Mots et les choses* 31), qu'avait selon lui introduit Velázquez en 1656 avec les *Ménines*. Portrait d'une femme non pas les bras ballants, puisque ses mains sont appuyées contre le marbre du bar, mais dont tout le corps semble bêr à la violence des regards qui l'entourent, à l'exception peut-être de celui du peintre. Linda Nochlin y a vu sans détours « l'image peut-être la plus poignante de l'aliénation qui ait jamais été peinte », peut-être parce qu'elle y a reconnu une « satire terriblement grave du *Gilles* de Watteau » (42). L'inexpression est identique, en effet, bien qu'elle soit tout autre, de même que son contexte, un théâtre, est le même et est déjà différent du théâtre de Watteau et des théâtres de la guerre de Goya.

Il n'est d'ailleurs pas certain que le terme de « satire » convienne ici parfaitement, d'autant qu'il faudrait aussi l'attribuer à l'original. Ce qui est certain, en revanche, c'est que l'aliénation de la figure de Suzon désaffecte avec elle tout le tableau, et d'une certaine manière la peinture *d'après*. Toutes les figures d'après Manet d'après Watteau d'après Goya, puisque tels sont les maillons de cette succession qui définit une partie de leur gestuelle jusqu'à nos jours, toutes souffrent de cette « *présence d'absence* » (174, souligné dans le texte) qu'évoque Paul Valéry à propos du portrait de Berthe Morisot. Si nombre d'œuvres comparaissent aujourd'hui avec le silence pour attribut principal et la hantise des figures qui les précèdent pour mémoire, elles le doivent sans doute à cette succession de gestes désaffectés, de gestes excédant ou exténuant le geste en lequel demeure toujours un reste d'éloquence, ou à tout le moins de parole.

## OUVRAGES CITÉS

- ADHÉMAR, Hélène. *Watteau. Sa vie – son œuvre*. Paris : Pierre Tisné, 1950.
- ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture*. 1435. Paris : Éditions Macula, 1992. Trad. du latin par Jean-Louis Schefer.
- ARASSE, Daniel. « Michel-Ange et l'index de Moïse ». *Le Sujet dans le tableau*. 1997. Paris : Flammarion, 2006.
- BAILLY, Jean-Christophe. *L'Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. 1997. Paris : Éditions Hazan, 2000.
- BATAILLE, Georges. « Manet ». 1955. *Œuvres complètes IX, Lascaux ou la naissance de l'art, Manet, La Littérature et le mal, Annexes*. Paris : Éditions Gallimard, 1979.
- BOULNOIS, Olivier. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècles)*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.
- CACHIN, Françoise (dir.). *Manet 1832-1883*. Paris : Éditions Réunion des musées nationaux, 1983.
- CORNEC, Gilles. *Gilles ou Le Spectateur français*. Paris : Gallimard, 1999.
- DELEUZE, Gilles. « L'Épuisé ». in Samuel BECKETT. *Quad et autres pièces pour la télévision*. 1992. Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- DIDEROT, Denis. « De la poésie dramatique ». 1758. *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*. Paris : Éditions Garnier-Flammarion, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Paris : Éditions Minuit, 2011.
- . « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre ». *Études photographiques* n° 27 (mai 2011) : 1-23.
- . « La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage ». *À visage découvert*. Dir. Jean de Loisy. Jouy-en-Josas, Paris : Éditions Fondation Cartier, Flammarion. 1992. 15-55.
- . *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. 2002. Paris : Éditions Minuit, 2011.
- . *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, I. Paris : Éditions Gallimard, 1999.
- FARGE, Arlette. *Les Fatigues de la guerre. XVIII<sup>ème</sup> siècle. Watteau*. Paris : Éditions L'Arbre à lettres, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. 1966. Paris : Éditions Gallimard, 1990.

- . *La Peinture de Manet*. 1971. Paris : Éditions Seuil, 2004.
- FRIED, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. 1980. Paris : Éditions Gallimard, 1990. Trad. de l'anglais par Claire Brunet.
- . *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*. 1996. Paris : Éditions Gallimard, 2000. Trad. de l'anglais par Claire Brunet.
- GRASSELLI, Margaret Morgan et Pierre ROSENBERG (dir.). *Watteau 1684-1721*. Paris : Éditions Réunion des musées nationaux, 1984.
- GREENSTEIN, Jack. « Alberti on “Historia”: A Renaissance View of the Structure of Significance in Narrative Painting ». *Viator* XXI (1990) : 273-299.
- GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste. Essai philosophique*. 1995. Arles : Éditions Actes Sud, 2011.
- HOFMANN, Werner. *Goya. Du ciel à l'enfer en passant par le monde*. 2003. Paris : Éditions Hazan, 2014. Trad. de l'allemand par Jean Torrent.
- . « Max Ernst et le XIX<sup>ème</sup> siècle ». 1971. *Ruptures et dialogues*. Paris : Éditions Maison des Sciences de l'homme, 2008.
- . « Triplicité et iconisation chez David ». 1989. *Ruptures et dialogues*. Paris : Éditions Maison des Sciences de l'homme, 2008.
- IMDAHL, Max. *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. 1987. Paris : Éditions Maison des sciences de l'homme, 1996. Trad. de l'allemand par François Laroche.
- LE GOFF, Jacques. *La Civilisation de l'Occident médiéval*. 1964. Paris : Éditions Arthaud, 1967.
- LE GOFF, Jacques et Nicolas TRUONG. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris : Éditions Liana Levi, 2003.
- MALRAUX, André. *Saturne. Essai sur Goya*. Paris : Éditions Gallimard, 1950.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. 1977. Paris : Éditions Flammarion, 2008.
- . « Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture ». 1986. *De la représentation*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- . « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin ». 1983. *Sublime Poussin*. Paris : Éditions Seuil, 1995.
- . « Le sublime dans les années 1670 : un je-ne-sais-quoi ? ». 1986. *Sublime Poussin*. Paris : Éditions Seuil, 1995.
- MOUREAU, François. « Iconographie théâtrale ». *Watteau 1684-1721*. Dir. Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg. Paris : Éditions Réunion des musées nationaux, 1984. 509-528.
- NOCHLIN, Linda. « L'invention de l'avant-garde : La France entre 1830 et 1880 ». *Les Politiques de la*

- vision. Art, société et politique au XIX<sup>ème</sup> siècle*. 1989. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1995. Trad. de l'anglais par Oristelle Bonis.
- POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. 1964. Paris : Éditions Hermann, 1989.
- REINACH, Salomon. « L'Histoire des gestes ». *Revue archéologique* (juillet-octobre 1924) : 64-78. (Transcription d'une conférence donnée le 28 mai 1920).
- SCHAPIRO, Meyer. *Les Mots et les images*. 1996. Paris : Éditions Macula, 2011. Trad. de l'anglais par Pierre Alferi.
- SCHEFER, Jean-Louis. *Goya, la dernière hypothèse*. Paris : Éditions Maeght, 1998.
- . « Watteau ». 1960. *Figures peintes. Essais sur la peinture*. Paris : Éditions P.O.L., 1998.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- SÉAILLES, Gabriel. *Watteau*. Paris : Henri Laurens, 1927.
- STAROBINSKI, Jean. « Goya et 1789 ». 1984. *La Beauté du monde. La littérature et les arts*. Paris : Éditions Gallimard, 2016.
- . *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. 1970. Paris : Éditions Gallimard, 2013.
- STOÏCHITA, Victor I. et Anna-Maria CODERCH. *Le dernier carnaval. Goya, Sade et le monde à l'envers*. 1999. Paris : Éditions Hazan, 2016.
- SYMMONS, Sarah. *Goya*. Londres : Éditions Phaidon, 2002. Trad. de l'anglais par Nordine Haddad.
- TÜMPEL, Christian. *Rembrandt*. Anvers : Éditions Fonds Mercator, 1986. Trad. non créditée.
- VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. 1934. Paris : Gallimard, 1946.
- VENTURI, Lionello. *Peintres modernes. Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*. Paris : Éditions Albin Michel, 1941. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand.
- WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne. Écrits II*. Paris : Éditions L'Écarquillé, 2012. Trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb.
- . *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*. Paris : Éditions Les Presses du Réel, 2011. Trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb.
- WILE, Aaron. *Watteau's Soldiers: Scenes of Military Life in Eighteenth-Century France*. New York et Londres : The Frick Collection et D. Giles Limited, 2016.