

La Sabine enlevée ou comment passer à l'acte

Variations sur la problématique du temps dans
Le Verrou de Fragonard

Pierre Fresnault-Deruelle

“(la peinture) ne cessera jamais d’être là,
devant nous, comme un lointain, une puissance,
jamais comme l’acte tout à fait”
[Didi-Huberman, 1990].

1. L’instant qui fait image est un leurre dont les effets n’en sont pas moins saisissants

En 1819, avec une petite toile de style “troubadour”, *Paolo et Francesca* (ill., p. 123), Ingres brosse l’épisode célèbre, tiré de *L’Enfer* (chant V), où Paolo embrasse Francesca tandis que Malatesta, sorti de l’ombre, s’apprête à les massacrer. Les jeunes gens se croyaient seuls au monde : ils n’avaient pas pris la précaution de s’assurer que la porte de la pièce où ils se trouvaient était bien fermée à double tour. Toutes choses par ailleurs égales — nous n’avons rien ici qui nous parle d’adultère — le tableau de Fragonard intitulé *Le Verrou* (ill., p. 124)¹ se présente comme l’“établissement” de cette précaution. Caractéristiques de l’esprit de la fin du XVIII^e siècle, où les jeux de l’amour ont atteint à la sophistication qu’on sait, les jeunes gens se donnent les moyens de leurs manigances.

Outre le fait que le garçon, contrairement à la fille, se présente en sous-vêtements, quelque chose, cependant, est là qui *cloche*. Que penser, en effet, du lit dont le désordre manifeste donne à comprendre qu’a déjà été consommé l’acte que la fille tente *malgré tout* de prévenir ? Pourquoi donc tant d’empressement chez l’homme, et corrélativement tant de marques de résistance chez la jeune personne puisque c’est maintenant

¹La toile qu’a peinte Jean Honoré Fragonard vers 1778, “Le Verrou” a pour dimensions : 0,73 cm x 0,93 cm. Elle est au Louvre.

derrière eux que se situe l'acte qui en a fait des amants. Inconséquence du peintre ? Comment expliquer, pour tout dire, que Fragonard ait voulu réunir sur sa toile à la fois les prémices (le fait de pousser ledit verrou) et les conséquences immédiatement tangibles du tendre combat qui vient d'avoir lieu (le lit défait, la chaise et le vase renversés), tandis que le "sujet" lui-même a été forclos ? D'autant qu'à cette incohérence majeure, s'en ajouterait une autre : celle qui a trait à la distribution des "lieux" du tableau. En effet, si, depuis la Renaissance, l'image peinte se présente d'abord comme un *punctum temporis* où tout se cristallise en une pure simultanéité, mille exemples montrent qu'une certaine "orientation des faire" (selon les axes gauche/droite et avant/arrière) continue, plus ou moins subrepticement, d'informer la *dispositio* générale des œuvres. Il nous suffira d'évoluer sur ce point la célèbre lecture de Le Brun, faite en 1667, sur *La Manne dans le désert* de Poussin, telle que Félibien la rapporte dans ses *Entretiens*². Avec cette toile, déclare en substance Le Brun, nécessité est faite au lecteur / spectateur de "partir" du fond du tableau à gauche (s'y trouvent ceux qui souffrent de la faim), de se "diriger" ensuite vers la droite (découverte de la manne), pour "s'arrêter", enfin, au centre du dispositif peint, là où les Juifs louent Dieu de ses bienfaits. Certes, *La Manne* n'a pas grand-chose à voir avec la peinture galante du XVIII^e siècle ! Il reste acquis, en revanche, que les règles de lisibilité, qui président à l'élaboration sémiotico-narrative d'un tableau-récit quel qu'il soit, n'ont guère varié d'un siècle à l'autre. Or, contre toute attente, ce qui nous dit que les personnages viennent de faire l'amour (le lit défait) est distribué à gauche du tableau (index traditionnel de l'antériorité)³, tandis que l'étrange embrassement des héros qui annonce leur future étreinte se situe sur la droite de la toile (index de la postériorité)⁴. Que conclure de cette remarque si ce n'est que les signes du Récit paraissent avoir été exhaussés afin de conjoindre, *comme par défaut*, les métonymies "en un certain ordre arrangées" — de ce qui ne pouvait directement se montrer ? Car, il semble bien que ce soit dans ce "défaut" que réside l'intérêt du tableau.

²Félibien. Il s'agit de la 6^e leçon de Le Brun.

³Sur toutes ces questions de narrativité en rapport avec une image fixe unique, voir [Kibedi Varga, 1988].

⁴Les gravures tirées du *Verrou* où la scène est reproduite dans l'autre sens semblent rétablir un peu de cohérence perdue.

⁵Cf. notre propre ouvrage [Fresnault-Deruelle, 1993], où cette idée s'est illustrée à plusieurs reprises.

Défalcation faite de la difficulté qu'il y avait à traiter de ce délicat sujet, on peut penser que la consommation sexuelle a été passée à la trappe, principalement pour des raisons d'économie picturale, à savoir pour le profit esthétique qu'il y avait à *compenser* cette éviction par tout un "théâtre de suppléance" : en l'occurrence, les "entours" de l'étreinte, conjoints en une image improbable (sinon impossible) et pourtant convaincante. Visant une cohésion (et non une cohérence), l'artiste se serait ainsi donné pour tâche de dépasser, plastiquement, le décousu de ses propres propositions. Comment ? Si, comme on peut le penser, la représentation, en général, s'impose à proportion de ce qu'elle tait⁵, la toile de Fragonard nous paraît avoir retenu le "discours iconique" qu'on sait

dans la mesure où l'obscène, qui en constitue le prétexte fondateur, a pu *refluer* sur ses propres bordures : en ces "ourlets picturaux" (le baldaquin, d'une part, la configuration "chantournée" du couple, de l'autre), dont la ligne de raccord se matérialise dans la verticale gauche de la porte verrouillée. Nous reviendrons sur cette discrète "frontière", mais qu'il nous soit déjà permis de dire que cette frêle verticale constitue à nos yeux *l'élément charnière* de l'œuvre. Symptôme : l'acharnement du garçon à tenir la porte close, en d'autres termes, à faire en sorte *que cette porte ne tourne pas sur son pivot* est une donnée trop immédiatement narrative pour ne pas remplir un autre office. Il n'est pas rare, en effet, que, dans ce type de peinture, le signifié dominant (ici d'ordre temporel) naturalise la fonction poétique de l'œuvre. De fait, la question s'est vite posée de savoir si cette ligne de partage ne figurait pas en quelque manière la *pliure* de chaque côté de laquelle seraient venus se rabattre ce qu'en termes narratologiques, et eu égard au centre "expurgé" du récit, on serait tenté de nommer ses épisodes périphériques, l'avant et l'après de l'étreinte (mais inversés) en lieu et place de l'étreinte. Télescopage de deux moments dont le résultat serait précisément cet artificieux instant qui fait image.

Est-ce d'ailleurs pur hasard si la métaphore de "l'ourlet", également employée un peu plus haut, se trouve en quelque manière surdéterminée par le fait que les lieux du tableau, où se replient et se rabotent tout à la fois les tenants et les aboutissants de ce récit scabreux, sont ceux-là même qui voient se déployer le jeu si généreux des étoffes : la chute somptueuse des rideaux du baldaquin à gauche, le complexe et non moins magnifique ensemble formé par la robe et la jupe de la fille à droite. Concernant la part prise par les vêtements une remarque s'impose ici : c'est, à n'en pas douter, dans les lignes ascendantes de la robe de la fille, *prolongées* dans celles de la chemise du garçon que se présente le déni majeur invalidant les signes ostensibles du refus de la Belle : *lapsus* où toute une circulation d'énergie anticiperait la fusion sexuelle. Dans le même ordre d'idée, souvenons-nous du *Baiser à la dérobée* (ill., p. 123)⁶, où les tissus, aussi, ont plus que leur part dans la poétique du tableau. La belle qui s'était échappée du salon avait, comme on dit, dû prendre sur elle-même, c'est-à-dire "remonter" en direction du garçon, tandis qu' "en aval" (là où se trouvaient les joueurs de cartes du salon) le devoir social et ses convenances pesaient de tout leur poids. La *dispositio* permettait de voir dans l'écharpe rayée que tirait la fille ce par quoi se signifiait *le déroulement réticent de l'action*, arrivant, quoiqu'en ait eu le personnage, à son terme. Allons plus loin. Avec *Le Verrou*, Fragonard récidive, qui fait des formes nées de la torsion du rideau ou du bouillon de la robe le chiffre d'une volupté *panique* mais curieusement paralysante. On pourrait voir dans cette toile une scène preste ; on trouve, au contraire, un décor dont les *pesantes* tentures rouges du baldaquin entrent en congruence avec

⁶J. H. Fragonard, "Le Baiser à la dérobée", 0,45 cm x 0,55 cm, 1766, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

l'attitude du garçon. Ecartelé entre la fille qui s'arc-boute du côté du lit et le verrou vers lequel il tend de toutes ses forces, le suborneur, qui se surpasse (il se tient sur la pointe des pieds), réussit, malgré tout à *franchir le temps* [Merleau-Ponty, 1964, p. 79]. A la chute des lourdes et "fatales" tentures qu'on a dites, le couple (l'homme surtout !) a cru devoir opposer cet "agonique" mouvement ascensionnel.

Le héros est en passe d'avoir les coudées franches : son regard, qui passe par celui de la belle, lorgne en réalité la pomme, située, comme il convient, à l'extrémité de la diagonale qui part du verrou. Comme si avait dû s'instaurer l'axe d'une visée qui, prenant tout le recul nécessaire (mais aussi tout son temps) et transformant l'homme en prédateur, avait fait du biblique fruit la proie sur laquelle le garçon s'apprête à fondre. Comment ne pas remarquer, à ce sujet, que derrière l'innocente pomme, se trouve précisément un vase renversé (au-delà de la tenture) ? Quant au lit, c'est, à tous les sens du terme, un lieu de perdition. D'où, sans doute, la fondamentale ambiguïté de l'attitude de la fille qui subit cet "enlèvement" comme un "ravisement" autant craint que passionnément attendu. Au reste, les formes, sinon les faits (décidément problématiques), sont là : il n'est pas besoin de chercher longtemps dans le désordre admirablement construit de ce tableau les blasons de la plus érotique féminité qui soit. "Logique configurative" pour reprendre la remarque de Daniel Arasse [Arasse, 1992, p. 250-252] qui agit de sorte que, déplacés loin de la tête du lit, les oreillers se dessinent peu à peu pour faire surgir le profil d'une fantasmatique paire de seins, tandis que la "draperie du fond s'entrouvrant sur une secrète intimité laisse augurer la figure d'un sexe féminin". Au devant, rendu par le rejet de la couverture, l'angle satiné du drap évoque une cuisse et "un genou habillés du même tissu que la jupe de la fille", dont cette couche même serait ici l'image hallucinée. Ainsi, Fragonard serait-il arrivé à manifester de la façon la plus magistrale qui soit, autrement dit grâce à ces "délires métamorphiques" ce qu'il en est de la *fièvre érotique*. Faut-il en conclure, suivant en cela les nécessités d'une économie où le dramatique le disputerait au chronologique, que le lit dévasté fonctionne au premier chef comme le sujet principal du tableau, à tout le moins l'objet emblématique du couple ? Autrement dit —et pour qui voudrait s'en tenir à une grille de lecture malgré tout diégétique— que la valeur bien réelle du lit ne doit son efficace qu'à ceci que la couche où le couple s'est ébattu est *aussi* un signe avant-coureur (elle "précède" dans le tableau le geste du garçon) ? Ou, si l'on veut, encore, un signe propitiatoire ? La réponse, assurément affirmative, se justifie d'autant mieux que l'effet général produit par *Le Verrou* est avant tout celui de *l'imminence* et qu'en somme les amants brûlent de s'unir charnellement pour la raison que leur histoire, déjà inscrite dans les plis et les replis de la représentation, n'aspire qu'à s'abolir dans la consommation de ses propres

attendus. Preuve nous serait à nouveau donnée qu'une certaine vérité en peinture ne se situe pas, décidément, dans le sémiotique (réduit en l'occurrence à la maîtrise du code narratif), mais dans la manifestation sensible du symbolique.

Excès de l'image par rapport à l'idée ? En tout état de cause, et eu égard à la seule (et étroite logique) des possibles narratifs, *Le Verrou* dysfonctionne. Mais le constat est à peine établi que le doute déjà nous saisit. Une autre lecture possible, de fait, est là qui ne demande qu'à être actualisée, où la *dispositio* retrouve l'agencement d'un récit qui, pour compliqué qu'il soit, n'en respecte pas moins pour cela la linéarité événementielle d'un programme en cours de réalisation. Dans cette optique, et le plus classiquement du monde, *Le Verrou* se présente comme l'étape intermédiaire qui sépare un moment A d'un moment C. Les jeunes gens se sont prédisposés à l'amour : ils se sont déjà roulés sur le lit, s'y sont même passablement agités si l'on en juge par le désordre qui règne. En outre, le garçon a trouvé le temps de se dévêtir partiellement (en revanche, il en aurait fallu beaucoup plus à la fille, sans doute corsetée). Il tarde, désormais, de passer aux choses sérieuses ; aussi le garçon s'est-il levé, précisément, pour fermer le verrou, mais la fille, prise de scrupules ou redoutant de fâcheuses conséquences, tente tout simplement de l'en empêcher. Fragonard aurait donc peint ce moment-là. Entre-deux exemplaire, où le glissement du verrou, pareil à celui de quelque mécanisme, constitue, certes, le tableau de Fragonard en machine à produire du suspens, mais travaille surtout à faire de ce dernier l'élément déclenchant d'une *katastrophè* : volte à demi effectuée où tout va basculer, conformément à un certain ordre des choses qui veut que celles-ci se referment sur elles-mêmes dans leur propre accomplissement. Le rond de lumière qui saisit le geste à son acmé et qui a élargi autant que faire se pouvait l'ampleur de la scène va s'éteindre. Déjà le retour au noir s'annonce afin que s'accomplisse l'étreinte. La dialectique de l'offre et de l'esquive, qui ne ravissait jamais tant Diderot que lorsque l'offre ne se donnait qu'au creux de l'esquive [Diderot, *Salon* de 1765] fonde ici une des plus belles figures du comble que la peinture ait jamais produite.

2. La nostalgie du grand genre

Reportons-nous une seconde fois au tableau d'Ingres, *Paolo et Francesca*. Ce qu'on appellera la peinture des Pompiers n'existe pas encore. Et pourtant cette toile "troubadour" en affiche déjà un des traits caractéristiques : plus que la monstration, sa propension *bavarde* à la démonstration, voire à l'apodictique ; en somme, l'idée que la doctrine de

l'ut pictura poesis est susceptible de connaître une nouvelle vigueur. "En avance sur son époque", Ingres aurait peint *Paolo* comme si la simultanéité des *faire* du tableau, pouvait permettre que fût rendu, dans sa manifestation même, le *passage mécanique*, non pas d'un état du monde à un autre (ce qui, classiquement, relèverait de la métamorphose), mais le déclic articulé entre deux instants successifs, c'est à dire ce "fort/da" avant la lettre, dont c'est une banalité de dire qu'il deviendra l'une des obsessions de l'image fixe unique (Ingres peindra cinq versions de ce tableau-machine). Faut-il préciser qu'avec ses gestes emphatiques, cette œuvre est réglée de telle sorte que les personnages masculins paraissent mûs comme par une tirette ? Va-et-vient par le truchement duquel l'amant et le mari trompé passeraient d'un stade supposément vertical (position chaste de Paolo / attitude "réservée" du barbon dans sa cachette) au stade oblique de la tension active (passion déclarée du jeune homme qui embrassant Francesca lui fait perdre son livre / irruption du barbon qui dégaine). Innombrables, à cet égard, seront, dans la seconde partie du XIX^e siècle, les toiles, gravures ou dessins dont le thème sera l'irruption de l'imprévu dans le "corps assagi" de l'image. Conformément à ce fantasme, Malatesta qui jaillit comme un diable hors de sa boîte attesterait ici que la profondeur de champ, si limitée soit-elle (tout se passe, également, dans une chambre), se veut plus que jamais le lieu de l'"adventicité" : cette réserve de récit où l'espace vacant signifie que "du temps" et "du faire" sont là en disponibilité. Compte tenu de ce qui vient d'être dit, ne conviendrait-il pas, de considérer, dès lors, *Le Verrou* comme le désir du peintre de couper court (et par avance) à cette tentation qui perdra la peinture de genre (et finira par gagner la peinture d'histoire à son tour) : la recherche des coups de théâtre. Sous couleur de se prémunir contre toute mauvaise surprise, le jeune homme *fermerait ainsi la porte aux sollicitations du dehors* et à leurs équivalents iconographiques (ces concessions) — ce qui a pour nom "anecdote". A travers les linéaments de son tableau, Fragonard nous parlerait d'une mort annoncée (que Manet, le premier, prendra vraiment en considération), celle du récit en peinture.

S'il s'agit bien pour le jeune homme de tenter de retirer toutes ses chances à la Péripétie, grande pourvoyeuse, comme on sait, d'exemplaires retournements (ou plutôt de ne laisser sa place qu'à la seule péripiétie gouvernée par ses soins), compterait plus encore, à ses yeux, le fait d'instaurer un bout du monde pictural où l'espace et le temps n'auraient plus prise sur les protagonistes. Nous y sommes presque ; et c'est ici que le geste de notre Don Juan prend toute sa valeur : il est ce par quoi le garçon se hisse au quasi-faîte de la toile, ce par quoi se trouvent *repoussées* en quelque sorte les limites étouffantes de la chambre⁷. Or, à bien y regarder, cet effort "héroïque" est accompli dans la recherche d'un lieu pictural "émancipé" qui se trouve déjà inscrit dans la toile elle-même.

⁷Osons la métaphore :
il y aurait presque du
sauveteur dans cet
athlétique garçon qui,
tendu vers la lumière
comme on l'est vers la
surface, remonterait à
l'air libre cette jeune
victime....

Voyez la porte. Ne peut-on dire qu'elle se présente comme un sous-espace vierge gagné sur le désordre ambiant ? Ne peut-on dire que l'homme cherche à s'y *encadrer*, accédant, enfin, dans la gloire du halo de lumière, à son véritable statut de séducteur ? Sa partenaire, en revanche, n'a pas franchi la ligne (qui se trouve à la verticale de son oreille) de ce tableau où elle craint de devoir assumer pleinement son rôle de Fille Séduite.

Si, donc, les corps s'embrassent, les âmes ne sont pas à l'unisson, et l'homme a toutes les peines du monde à tenir les deux bouts de la chaîne. Aussi, est-ce dans ce grand écart, redoublé en mineur à la fois par le mince face à face qui sépare les visages et par le V du col de la chemise du garçon, que s'aiguise cet instant construit de toutes pièces. Instable instant dont la position décentrée du couple signifie qu'il en va du temps comme il en va du manque, à savoir que le déport de nos amants, "réduits à cette extrémité", ne saurait s'apprécier autrement qu'en terme de suspens sans cesse reconduit : c'est pour toujours que le garçon est sur le point d'atteindre son but. En d'autres termes, les personnages de Fragonard n'en finissent pas de tendre vers ce lieu, où, comblés, sinon apaisés, ils pourraient enfin résider à demeure. Qu'est-ce à dire, sinon que, désireux de quitter l'espace de la nécessité, là où se déclinent les mille et une scènes de genre de la peinture, nos jeunes gens aspirent sans doute au séjour des figures illustres ? A l'abri de la "combustion de l'espace" (G. Picon), l'anecdote s'y changerait en Fable, la répétition en Différence.

Faut-il alors, avec *Le Verrou*, parler d'une nostalgie de la peinture d'histoire où les marques du temps n'étaient que le faire-valoir de configurations monumentales ? Pour l'heure, le couple doit compter avec les nécessités d'une mise en scène qui, parce que Fragonard a voulu que ce soit au premier chef une situation tendue, se ramène "naturellement" à la dimension d'un logement exigü. A cela s'ajoute le fait que cette chambre, dont on a voulu qu'elle soit justement privée des ressources du moindre à-côté, a paradoxalement valeur d'anti-chambre : entendons qu'elle est le lieu des manœuvres et des stratagèmes dont l'accomplissement —n'était l'obscénité du sujet— magnifierait l'action dans tout l'éclat de sa manifestation. Duplicité de l'image, dans laquelle G. Didi-Huberman voyait récemment l'une des spécificités de la peinture classique, et qui écrivait :

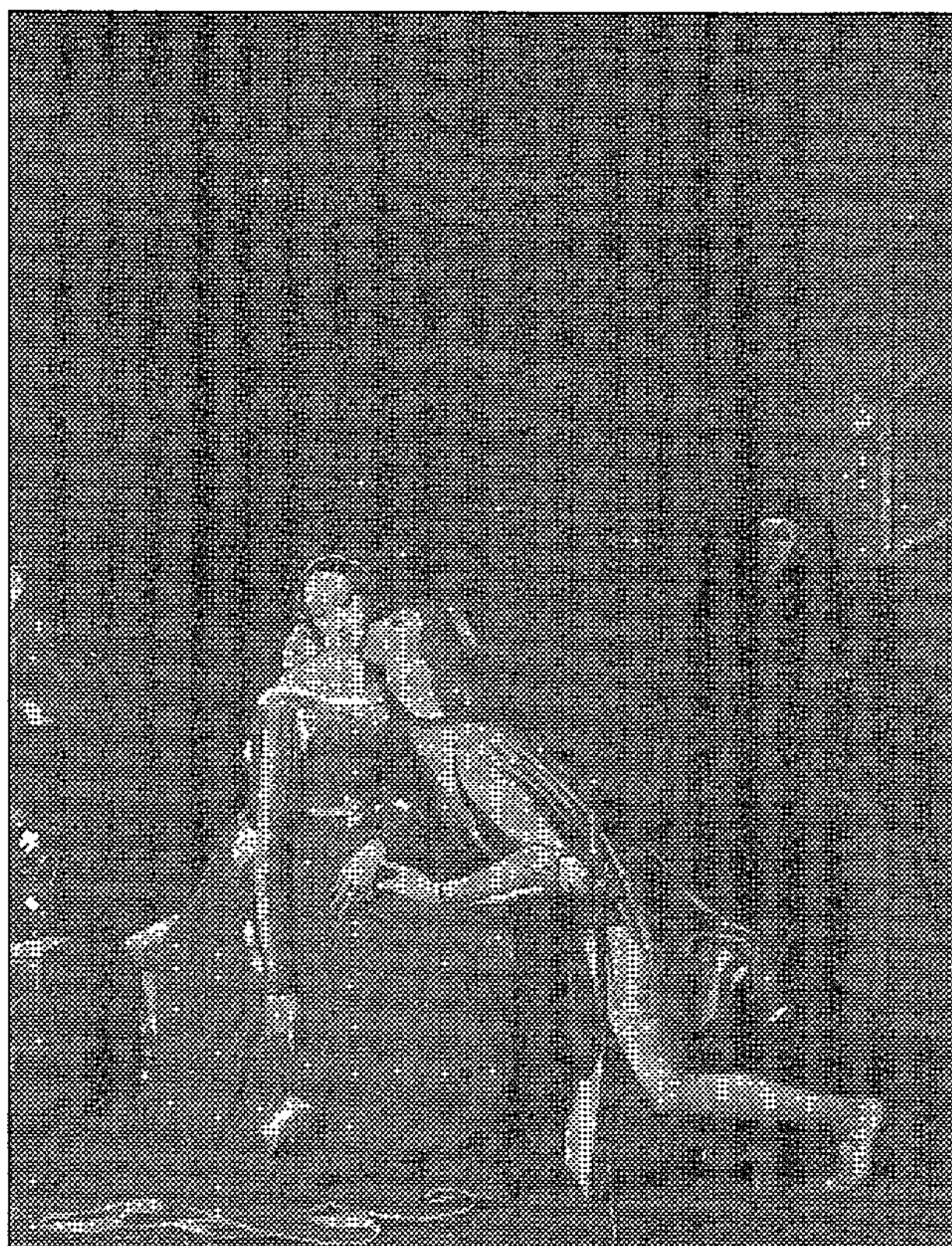
"la peinture qui n'a pas de coulisses, qui montre tout, tout en même temps, sur une même superficie —la peinture est douée d'une étrange et formidable capacité de dissimulation" [Didi-Huberman, 1990, p. 273].

Mais, il se trouve que Fragonard n'a cure d'atteindre à l' "illustration" de l'action dans la mesure où l'exhaussement de cette dernière retirerait au peintre bon nombre des avantages dont il entend tirer profit. *Le Verrou* est

un tableau où la contagion du plaisir ne pouvait s'atteindre qu'au prix d'un renoncement aux prestiges du grand genre.

On se souvient du *Tricheur à l'as de carreaux* de Georges de La Tour où le "discours" des regards au moment où il s'énonce, contredit celui des mains des joueurs qui, un degré plus bas, poursuivent leur manège. De la trop évidente autonomie entre les deux isotopies naît, sur la toile du maître lorrain, le théâtre du faux-semblant, c'est-à-dire de la ruse. S'il s'agit, également, d'un certain divorce, ou plutôt d'un jeu postural chez les protagonistes de Fragonard (la fille cède et se refuse, tandis que le garçon se veut presque ubiquitaire), le clivage entre les protagonistes, eux-mêmes divisés dans leur faire, fonctionne autant dans la simultanéité que dans un certain étirement du temps ; grâce à quoi le peintre dramatise ici l'intervalle, à la fois ambigu et précaire, qui donne toute sa valeur à la toile.

Université de Paris I



Jean Ingres

*Paolo
et Francesca*
(1819)

Musée des Beaux-Arts
(Angers)



Jean Honoré Fragonard

Le baiser à la dérobée
(avant 1788)

Musée de l'Ermitage
(Léningrad)

Jean Honoré Fragonard

Le verrou
(vers 1778)

Musée du Louvre
(Paris)



Références bibliographiques

ARASSE (D.)

1992, *Le Détail*, Paris, Flammarion.

DIDI-HUBERMAN (G.)

1990, *Devant l'image*, Paris, Minuit.

FRESNAULT-DERUELLE (P.)

1993, *L'Eloquence des images*, Paris, PUF.

KIBEDI VARGA (A.)

1988, *Style*, vol. 22, été.

MERLEAU-PONTY (M.)

1964, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

