

La question des interdits traverse le champ des arts plastiques, empruntant souvent le motif du voile pour occulter ou censurer la part indécente, taboue, immorale ou scandaleuse de la chose représentée.

Il convient cependant de considérer ce motif comme chargé de significations si diverses (selon la forme, le contexte inhérent ou extrinsèque de l'œuvre matérielle et les sens attribués par l'artiste ou par le spectateur) qu'on peut difficilement l'associer exclusivement à la question de l'interdit. Ce serait occulter toutes les nuances artistiques polysémiques et la capacité de l'œuvre à « *ouvrir sur des possibles* », non pas d'interprétation gratuite mais d'évocations claires –relire à ce propos « l'Oeuvre ouverte » de Umberto Eco-.

Aussi est-il nécessaire de clarifier les sens, les formes, les rôles et les effets de l'alternative plastique du voile, leitmotiv privilégié par les artistes pour résoudre un certain nombre de questions plastiques, tant dans l'art profane que dans l'art sacré ou religieux : Que faut-il cacher, que peut-on montrer ? Comment dérober au regard tout en désignant ce que l'on dissimule ? Comment montrer sans avoir l'air de montrer ?

Quelques exemples rapides de l'art - profane ou référé au religieux- montreront sous des angles divers (**analyse, technique, sens ou signification, fonction, effet produit et perception**) comment les artistes se sont interrogés autant sur ce qui est à cacher, à voiler, à révéler ou à montrer (le dessous), que sur ce qui cache et se montre clairement au regard (le dessus). Ceci particulièrement lorsqu'il s'agit du corps, et à fortiori du corps de la femme.

- Dans le domaine de la poésie, à combien de **lectures** et d'**analyses** le poème si pictural d'Eluard « *la terre est bleue comme une orange* », a-t-il pu conduire, une couleur voilant l'autre derrière la rotondité, et l'autre renvoyant par interférences voilées à l'évidence cosmique de la première. Et puis plus loin, troisième terme revenant à la terre, la femme à peine dite, révélée nue par la qualité même de ce qui la vêt (annexe textes, 1).
- Dans un article sur le peintre Mark Rothko (1903-1970), Michael Gibson compare la **technique** de celui-ci « *au voile dissimulant la figure du dieu à Saïs ou même comme le rideau jadis tendu devant le Saint des Saints à Jérusalem* » (annexe reproductions, 1).
- A l'opposé, l'absence de voile dans certaines œuvres picturales peut afficher une **signification** fallacieuse, voire « *ethnocide* » selon le terme de Michel Thévoz. Ainsi en est-il de ce voile dont l'artiste (Charles Gleyre, 1806-1874) n'use que pour mieux dévoiler le corps de la femme, présentant mensongèrement le geste de celle-ci comme un acte pudique*(annexe repro., 2, texte 2).
- Si dans l'œuvre actuelle d'Abdel Abdessemed, la **fonction** du voile est aussi, à terme de dénuder, la vidéo qu'il propose transmet une revendication opposée au sens de l'œuvre de Gleyre. Sur le plan de l'**effet** produit, elle oriente aussitôt le spectateur vers une **perception** questionnante plutôt que vers une contemplation du beau (annexe repro. 3).

*à propos du tableau orientaliste de Gleyre « *la pudeur égyptienne* », in « *l'Académisme et ses fantasmes* », voir annexe textes, 2

Aussi paraît-il intéressant, concernant le voile, particulièrement dans l'art sacré ou dans l'art religieux (à quelque degré que ce soit), d'en suivre les différentes formes et leurs variations, les fonctions dans l'œuvre, et les effets produits sur le regardeur.

Sur le plan de la texture, la forme du voile peut aller jusqu'à la transparence la plus impalpable, conduisant à une sorte d'inexistence amenant le spectateur à s'interroger sur sa fonction dans la scène, notamment pour ce qui est à cacher : rôle plastique ? Démonstration de virtuosité technique (cf. dans l'Antiquité grecque les raisins de Zeuxis et le voile de Parrhasios) ? Compromis moral dans le souci de respecter la forme picturale sans offenser la pudeur ?

Dévoiler pour désigner, voiler pour celer.

Dans la « Madone du peuple » (annexe repro. 4), tableau attribué à Raphaël, et maintes fois copié pour des raisons qui échappent aux historiens, non seulement la transparence du voile ne saurait occulter quoi que ce soit, mais elle ne révèle rien non plus, que le fond sombre de la pièce où se passe la scène. Les protagonistes : Marie, Joseph, Jésus. Au premier plan Jésus, puis la Vierge, et en retrait Joseph, simple spectateur. Le geste de Marie soulevant le voile est accompagné (aidé ?) par les mains de l'enfant qui complètent la courbe en coupe contenant précisément ce voile. Et seul ce geste de dévoiler permet de **désigner** -et non de découvrir – ce qui est à voir : ici l'enfant Jésus. (Étymologiquement on se souvient que désigner vient du latin « signum » (le signe). Le voile, dès lors n'apparaît plus comme la pièce d'étoffe protectrice ou comme une simple moustiquaire mais bien comme un dais **signifiant l'éminence**. Il devient véritablement **un signe**. Aussi peut-on lire dans « La Madone du peuple » une des formes pédagogiques de **la révélation**. Le spectateur, comme Joseph, y contemple l'évidence de la foi.

Il est à remarquer enfin, pour compléter l'analyse de cette forme du voile, que ce tableau, commandé à Raphaël par Jules II en 1508, en même temps que son portrait, prenait place à la droite du maître-autel de Sainte-Marie-du-Peuple à Rome. D'après Federico Zeri, « *les deux tableaux n'étaient pas visibles tous les jours ; ils étaient cachés derrière des tentures de soie, et on ne les découvrait qu'une fois l'an à l'occasion d'une cérémonie solennelle* »*.

La révélation du Mystère avait donc lieu ce seul jour. Mais ce voile-là, ne relevant pas d'un choix artistique, tient du rituel au même titre que le voile noir aux calligraphies d'or recouvrant la Kaaba à la Mecque, dont les parties basses, soulevées par des cordes permettent aux fidèles musulmans d'accéder aux surfaces des murs et plus particulièrement à la Pierre Noire qui est enchâssée dans un angle.

Le voile comme démarche artistique.

En 1996, dans un contexte profane, Christian Boltanski expose « les Concessions » (annexe repro. 5). Il s'agit d'une installation mettant en scène une série de structures métalliques que l'on peut définir comme des cadres mobiles sur lesquels sont souplement tendues des **toiles blanches**. Sur celles-ci, légères et translucides, sont projetées des photos-portraits d'enfants qui semblent flotter immatériellement. Les murs de la salle accueillent des **étoffes noires** accrochées comme

* in « *Derrière l'image* », Federico Zeri, ed. Rivages, 1988, p.93

des toiles monochromes libres. L'atmosphère du lieu ainsi transformé conduit au recueillement. Il se trouve qu'au passage du spectateur certains voiles noirs des murs **se soulèvent**, laissant apparaître d'autres œuvres dissimulées sous ces pièces. Mais on pourrait aussi bien **ne pas les voir**. Interrogé sur cette œuvre qui se cache, Boltanski explique que son travail laisse **le choix de regarder ou de ne pas regarder**, que certains osent soulever et que d'autres ne le font pas. Lorsqu'on connaît l'intérêt de Boltanski pour l'Histoire, pour ce qu'il nomme la « petite mémoire », et ses photos d'enfants morts dans les camps de concentration, cette œuvre prend une dimension humaine de religiosité saisissante grâce entre autres à ce choix plastique de l'artiste de **couvrir l'image**.

Permet-il ainsi à l'excès d'horreur **d'être présent sans être exhibé** ? S'agit-il de **conserver comme en un écrin** une mémoire commune ? Faut-il y voir l'autre face des portraits **lumineux** – sur fond blanc-, évanescents et fantomatiques ? Leur part d'**ombre** - sur fond noir- ? L'artiste les couvre-t-il en ce **linceul** qui ne leur a pas été accordé ?

Il reste que dans cette œuvre, **couvrir devient une démarche proprement artistique** tandis que le dévoilement de l'œuvre de Raphaël relevait, lui, du rituel liturgique.

Le voile, expression manifeste du dessous.

Dans une forme de voile totalement différente de « la Madone du Peuple », un exemple à peine plus tardif (1520) **qui ne représente pas une exception** dans l'histoire de l'art religieux chrétien, témoigne que le motif du voile n'est pas seulement pour les artistes le moyen « convenable » de cacher ce qui ne saurait être montré, notamment la sexualité. Il s'agit du « Christ de douleurs » (annexe repro. 6) de Ludwig Krug, qui manifeste explicitement la virilité du Christ. Voile certes, mais ne laissant aucun doute sur ce qu'il est supposé cacher. **Il révèle** au contraire par la monstration si peu voilée de ses attributs –l'historien de l'art Léo Steinberg l'appelle « l'ostentatio genitalium »- que le Christ est bien le Dieu-homme vivant*. L'épaisseur de la toile est alors compensée par les plis agencés **sans équivoque et accompagnant la forme sous-jacente**. Il est bien question ici d'*Incarnation*.

Cacher le corps pour accéder à l'essence.

Tout autre est l'esprit de la figure voilée de « Sainte Marie-Madeleine » (annexe repro. 7) par Donatello. Le corps **entièrement recouvert** de la chevelure de la Sainte –ou d'une peau animale dans la continuité de sa chevelure- elle est représentée avec une grande expressivité et sans aucune concession à la beauté. L'image sculptée qu'elle renvoie s'appuie sur la qualité de la foi, sur le renoncement, sur la prière. **Le rideau épais** de sa chevelure occulte toute féminité : ni marque de la taille, ni présence du hanchement malgré la jambe gauche légèrement pliée, ni grâce sinueuse du port de tête, ni dissymétrie dans la position des bras et des mains. C'est un monolithe de bois compact, s'écoulant sur la forme dissimulée du corps pour en révéler **le dedans**. Donatello abandonne de manière résolument moderne la question de l'**apparence** pour travailler **l'essence de la foi**. Sur le plan de la forme au moins, on ne peut pas ne pas penser au tchador

**Art press* n°118, octobre 1987, interview de Léo Steinberg par Jacques Henric: „la Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance“ p.40 et suivantes

musulman, à la burka, au voile islamique.

Voiler pour ne pas représenter, voiler pour identifier.

Une miniature turque (annexe repro.8) représentant Mahomet sur le mont Hira montre le prophète entièrement **couvert de voiles blancs** qui laissent seulement apparaître les mains. Une flamme surgit de son corps immaculé, signifiant sa sainteté. Comparer cette image de Mahomet à celle de ses femmes dans une autre miniature (annexe repro.9) de la même provenance permet de retrouver les mêmes procédés plastiques **d'occultation** du corps et de la face. Homme ou femme, la figure ne se montre pas. Il s'agit probablement d'un moyen plastique efficace de **ne pas représenter la figure humaine**, donc d'une expression de l'interdit, mais ne s'agit-il que de cela ? Toutes les autres femmes présentes ont certes le visage découvert mais une observation rapide des traits suffit à conclure à un stéréotype de visage plutôt qu'à des portraits (origine linguistique du mot « portrait » : « trait pour trait »). Toutes les autres femmes sont donc assimilables les unes aux autres, pas les femmes de Mahomet, **reconnaissables** –en tant qu'épouses du prophète- **malgré leur voile intégral**. Le portrait n'existe pas dans l'art musulman avant 1600 (Inde Moghole).

Les artistes musulmans, soumis à la contrainte de non représentation de la figure humaine ont donc résolu ce problème de manières diverses tout en sachant **désigner, diriger le regard** du spectateur et lui permettre d'**identifier** entre toutes la figure du prophète et de son entourage proche. Lorsqu'ils abandonnent totalement ces scènes figuratives, c'est pour couvrir de motifs floraux, géométriques non figuratifs ou encore d'écriture les architectures, religieuses notamment. A tel point que l'on peut parler d'une « **esthétique du voile** » à propos de ces **recouvrements décoratifs** qui accompagnent paradoxalement « **l'esthétique de l'horreur du vide** » propre à l'art musulman, naissant de la saturation de l'espace par ces motifs.

Voile - support, voile –écran

Dans le domaine de la représentation, l'utilisation du voile par les artistes pour recouvrir ce qui ne saurait être montré (interdit, censure, rituel, secret) trouve une antithèse étonnante dans certaines œuvres chrétiennes comme « le voile de Sainte Véronique » (annexe repro.10) de Zurbaran, reprenant le motif du suaire de Turin, ou encore « la Conception de la Vierge » (annexe repro.11) issue de l'atelier de Pinturicchio. Michel-Ange lui-même s'est approprié ce mode d'utilisation dans le « Jugement dernier » de la Chapelle Sixtine (annexe repro.12).

Lorsque Zurbaran peint pour seul motif ce voile sur une toile de 70x51 cm, il en fait un sujet religieux suffisant. Le voile est représenté, retenu par quatre points symétriques permettant de reformer l'ovale (la mandorle conventionnelle destinée à accueillir l'image du Christ ou de la Vierge). Le visage du Christ figuré **sur** ce voile est travaillé en grisaille et dans un léger flou contrastant peu avec le fond. L'image tout entière semble plus fixée que peinte sur la toile, véritable **trompe-l'œil** du XVII^{ème} siècle : le voile ici restitue l'empreinte d'une réalité, la mémoire, permettant d'authentifier le fait. Il sert de **révélateur**, au sens photographique du terme. Il permet **l'apparition**.

« La Conception de la Vierge » fonctionne un peu différemment, dans le sens où le voile, manteau de la Vierge, travaille sur les liens ambigus entre **le dessus et le dessous** : ce voile en

effet **couvre totalement** la Vierge mais **laisse apparaître** en son sein **l'image** du Christ enfant dans une mandorle. Car il s'agit bien d'image. Ce tableau est en effet construit à plusieurs niveaux et par strates de profondeurs :

-un paysage,

-puis un astre solaire **sur** cette première image,

-puis un cadre orné d'angelots en mandorle avec l'image de Dieu et de l'esprit saint,

-puis l'image de la Vierge **dans** la mandorle,

-enfin l'image de l'enfant Jésus **dans** une autre mandorle **derrière** les mains en prière de la Vierge mais **devant son voile**.

On croit voir par transparence l'enfant dans le sein de sa mère, alors qu'il s'agit d'une image inscrite par l'artiste sur une autre image. Ce faux trompe-l'œil constitué d'une mise en abyme d'images est un véritable credo du Chrétien : le Père, le Fils, le Saint-Esprit, dans cette « conception » où **le corps de la Mère disparaît derrière un voile qui disparaît derrière l'image sainte** du Christ. Interdit sur la chair, ascension mystique vers l'esprit (les quatre figures se trouvent sur la verticale centrale qui monte vers Dieu, le soleil, le ciel).

Sans revenir sur les repeints « organisés » par les *braghettoni*, (dont, exemple connu, Daniele Da Volterra) pour **interdire au regard** en voilant les nudités du « Jugement dernier » de Michel-Ange, observons plutôt, dans la multitude de figures d'élus, de damnés, de Saints, Vierge, Christ, une forme effarante... qui n'a pas figure humaine. C'est tout au plus une loque, un lambeau, de peau ? De toile ? Sur ce chiffon pendant, un visage est pourtant présent, et surtout **reconnaisable**.

Tenue par Saint Barthélémy, elle représente à la fois la peau du Saint écorché vif **et l'autportrait** du peintre de la Sixtine. Cette loque est le moyen le plus sûr pour l'artiste de restituer l'art de former sa propre image (déformée) dans le mou, le creux et l'informe... Michel-Ange se montre comme une écorce vide (ou vidée ?) et si le portrait s'inscrit sur cette écorce, c'est là encore pour permettre **son identification**.

Pour mieux comprendre la torture et l'intention du peintre, relisons le « sonnet caudé »*...

Plus qu'une simple expression de l'interdit, le voile a représenté dans l'art religieux un moyen de questionner les dessous de l'œuvre, de réfléchir sur l'intériorité, sur l'esprit, sur l'apparition ou la disparition de la figure. Relevant ce défi de montrer l'invisible, les artistes privilégient le voile comme représentation, comme support, comme objet réel ou comme technique, voire comme démarche artistique pour témoigner de ce qui par nature ne peut se peindre : l'expression de la croyance et de la foi.

*Michel-Ange, « Poésies », imprimerie Nationale, voir annexe textes, 3.

Exploitation pédagogique en collège et en lycée

Ces questionnements et approches plastiques sur le voile sont suffisamment ouverts pour permettre bien des exploitations pédagogiques en collège ou en lycée. Sur le plan méthodologique, les documents iconiques et textuels peuvent servir de point d'appui à une pratique plastique sous-tendue par une analyse, ils peuvent aussi être utilisés comme support de travail ou être retenus par le professeur comme référence de départ à un dispositif pédagogique plus large, incluant d'autres références. Il peuvent également constituer l'élément incitateur pour une recherche plastique de l'élève, ou pour une recherche documentaire dont les directions seront définies en classe (par le professeur, par les élèves, par le professeur et les élèves...) selon le niveau et l'objectif du cours. On gardera à l'esprit le sens du religieux, du sacré, en favorisant dans les productions comme dans les recherches l'émergence de cultures religieuses différentes à des fins d'enrichissement pour la classe.

Quelques pistes possibles :

Les analyses des œuvres citées permettent aisément de trouver écho dans les notions à aborder en collège, notamment :

En 6^{ème}, l'objet autant que l'espace, la lumière, la couleur, la matière, trouvent dans chacune de ces œuvres des possibilités d'éclairer le propos : chez Rothko, la question du voile, repérée dans la technique même de l'artiste, dans le sens mystique ou spirituel auquel elle renvoie, peut être élargie à son travail d'installation de peintures dans la chapelle de Houston ou à ses autres œuvres abstraites. Il y est bien question des rapports qu'entretient la couleur avec l'espace pour faire surgir la lumière des dessous. Les élèves peuvent donc être conduits à réfléchir sur les moyens de faire apparaître ce qui est dessous en passant soit par la couleur, soit directement, par l'utilisation de supports divers, soit par la représentation. En Lycée on peut aborder les œuvres en rapport au lieu : comment fonctionne l'œuvre par rapport au lieu, quel sens et quelles relations interactives entre ce lieu et cette œuvre (problématiques présentes tant chez Rothko que dans les « Concessions » de Boltanski...), comment transformer un lieu a priori laïque en un espace de recueillement, comment faire voir dans l'œuvre non seulement ce qui relève de l'apparence mais ce qui va au-delà et la situe dans le spirituel. (terminale option facultative). Relisons Paul Klee : « *La création vit en tant que genèse sous la surface visible, sous l'enveloppe de l'œuvre... finalement toute chose est périssable. Et ce qui reste du passé, ce qui reste de la vie, c'est l'esprit. Le Spirituel dans l'art : ce qui dans l'art est artistique.* »*

La création nécessite aussi un retour sur soi, ses sources, ses références (« soi » aux sens psychologique, culturel, religieux, ce qui constitue la personne, ce qui la forme et l'identifie). Ici c'est Kandinsky qui nous rappelle « *la nécessité intérieure de l'œuvre* ». Ce n'est donc pas un hasard si la question de l'interdit et celle du sacré traversent sa pensée : l'artiste « *pourra se servir impunément de tous les procédés, même de ceux qui sont interdits. Tel est l'unique moyen de parvenir à exprimer cette nécessité mystique qui est l'élément essentiel d'une œuvre. Tous les procédés sont sacrés, s'ils sont intérieurement nécessaires* »**

On peut donc également envisager d'aborder le motif du voile non seulement sous la forme d'un interdit sur le corps ou sur l'objet qu'il cache mais aussi de manière très ouverte afin de faire découvrir aux élèves toutes les possibilités de sens qu'il peut « recouvrir ». Les intitulés des paragraphes proposés en analyse sont eux-mêmes des directions ou des problématiques qu'il est

* In « *Théorie de l'art Moderne* », Paul Klee, médiations p.62

**in « *du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* », Wassily Kandinsky, médiations, p.114.

possible de réinvestir dans des propositions pédagogiques fondées sur ces directions :

- voiler pour montrer, pour faire apparaître...
- montrer ce qui est caché
- révéler les dessous
- voiler pour donner du sens
- voiler l'essentiel
- voiler pour montrer l'essentiel
- couvrir pour faire reconnaître
- voiler pour exprimer autre chose, ou autrement...

Ou encore engager le travail à partir de la technique du voile pour en faire surgir les sens en fonction des propositions des élèves.

Le thème du voile selon les niveaux de classe

Toutes ces propositions ne sont que des pistes ouvertes et à élaborer en fonction des objectifs et des notions à acquérir à chaque niveau de classe. Le principe du travail en interaction culture/pratique en arts plastiques permet des libertés sur bien des développements et variations.

En 6^{ème} « l'objet et l'œuvre », les élèves montrent de l'intérêt pour la représentation et la narration et une préoccupation pour la ressemblance : le thème du voile peut être abordé sous cet angle en travaillant sur la valeur expressive de l'écart notamment par rapport à la demande, par rapport à la diversité des productions...

Dans le cycle central, « image, œuvre et fiction/ réalité », un travail qui prendrait pour référence l'œuvre de Zurbaran, celle de Rothko, ou celle de l'atelier de Pinturicchio peut conduire à la compréhension des relations au réel.

En classe de troisième « l'espace, l'œuvre et le spectateur », la relation du corps à la production, du spectateur à l'œuvre, des savoir-faire, gestes et techniques, guideront le professeur soit dans la partie proprement culturelle avec analyses (orales, écrites, plastiques), soit dans des propositions de pratique plastique fondées sur les œuvres proposées, et ouvrant sur d'autres références.

-Corps de l'auteur/corps du spectateur dans l'œuvre de Boltanski par exemple,

-Technique abstraite de Rothko, technique de représentation de la transparence chez Raphaël (sans entrer dans les détails d'une multitude d'autres exemples)

-Analyse de la miniature turque représentant les femmes de Mahomet mise en relation avec la « Marie-Madeleine » de Donatello (ou d'autres représentations très explicites de cette Sainte, notamment celle de Simone dei Crocifissi, au corps entièrement recouvert) etc...

En lycée, classe de première, option facultative, sur la question de « la représentation », le professeur pourra proposer des pratiques en référence aux diverses représentations du voile et leurs sens, prenant en compte la part du sacré et la distinguant des œuvres profanes.

La grande question du programme de seconde « la forme et l'idée » recoupe un peu les analyses de 3^{ème} ou peut s'ancrer sur une pratique où la recherche documentaire notamment peut être envisagée de manière plus approfondie et, pourquoi pas, plus technique ou plus plasticienne.

Les élèves de Terminale, qu'il s'agisse de l'option facultative ou de l'enseignement de spécialité, travaillant sur un projet plus personnel, pourront ouvrir à des formes réinventées au profit de leur recherche et dans le cadre éventuel de la constitution de leur dossier de baccalauréat sur « l'œuvre » ou sur « la présentation ». La vidéo d'Abdel Abdessemed sera à ce niveau appropriée à une analyse sur les interdits religieux dans l'art en relation aux moyens d'expression des artistes.

CONTENU DE L'ANNEXE

Textes :

1. **Paul Eluard**, « la terre est bleue comme une orange... », (In « Œuvres complètes », « l'amour la poésie », pleiade p.232
2. **Texte de Michel Thévoz**, « l'Académisme et ses fantasmes » éd. de Minuit, p.92, 93, 94.
3. **Michel-Ange**, « sonnet caudé », in « Poésies », Imprimerie Nationale.

Reproductions :

1. **Mark Rothko**, “light cloud, dark cloud”, 1957, 169, 6x158, 8 cm
2. **Gleyre** « la pudeur égyptienne » 1838 ou 1839, 78x64cm, musée des Beaux-Arts de Lausanne
3. **Abdel Abdessemed**, « Chrysalide », vidéo de 16', 1999
Abdel Abdessemed, « étude pour la réalisation de Chrysalide »
4. **tableau attribué à Raphaël**, « la Madone du Peuple », huile sur toile, vers 1508
5. **Christian Boltanski**, « les concessions », installation, 1996
6. **Ludwig Krug**, « Christ de douleurs », vers 1520
7. **Donatello**, « Sainte Marie-Madeleine », v.1455, bois polychrome, dorures, 188cm
8. **Miniature turque**, « Mahomet durant sa première vision sur le mont Hira ».
9. **Miniature turque**, « les femmes du prophète ».
10. **Francisco de Zurbaran**, « le voile de Ste Véronique », v. 1635, h.s/toile, 70x51 cm
11. **Atelier de Pinturicchio**, « conception de la Vierge » reliure cuir, 1490
12. **Michel-Ange**, « le jugement dernier », détail, Chapelle Sixtine, 1536-1541, fresque.

Textes :

1.

« la terre est bleue comme une orange
jamais une erreur les mots ne mentent pas
ils ne vous donnent plus à chanter
au tour des baisers de s'entendre
les fous et les amours
elle a sa bouche d'alliance
tous les secrets tous les sourires
et quels vêtements d'indulgence
à la croire toute nue... »

Paul Eluard, « l'amour la poésie », 1929

2. « Le repli de Gleyre se manifeste aussi, par une dérision sans doute délibérée, dans une toile de la même période qu'il a lui-même intitulée *La pudeur égyptienne* (pl. 14). Un Nubien à cheval s'est arrêté dans une oasis pour boire l'eau d'un puits. Une jeune Égyptienne lui tend une cruche d'eau, cependant que, de l'autre main, elle relève sa chemise pour se cacher le visage - un geste pudique qui lui dévoile en fait tout le corps. Une autre jeune fille entièrement nue est assise près d'elle. Encore une fois, on aura plus de chances de trouver des esclaves nues et des gauloiseries de cet acabit dans les cabarets parisiens que dans les oasis de Sennar. Plus encore que dans *La Nubienne*, Gleyre sacrifie ici aux poncifs orientalistes. Ce geste de pudeur de strip-teaseuse, symptomatique d'un ethnocide culturel, marque en quelque sorte l'achèvement de l'élaboration secondaire appliquée par la peinture (à l'instar du récit du rêve) à l'expérience traumatisante qu'a du constituer la découverte de l'Orient. »

Michel Thévoz, « l'Académisme et ses fantasmes »,

éditions de Minuit, p. 92 93 94.

3. Dans ce labeur, un goitre m'est venu,
Comme l'eau en fournit aux chats de Lombardie
À moins que ce ne soit de quelque autre pays,
Car, à force, mon ventre au menton s'est collé.

La barbe au ciel, je sens mon cerveau sur l'échine
Et me voilà doté d'un torse de harpie,
Pendant que, sur ma face dégouttant,
Le pinceau me transforme en riche pavement.

Les reins me sont rentrés dedans la panse,
Mon cul, par contrepoids, en croupe s'est changé,
En vain j'avance en aveugle mes pieds.

J'ai par devant l'écorce qui s'allonge
Et, par derrière, elle se tend, se plisse,
Me recourbant comme un arc de Syrie.

Ainsi de mon esprit
Les jugements sont-ils fallacieux, contournés :
Sarbacane tordue ne tire jamais droit.

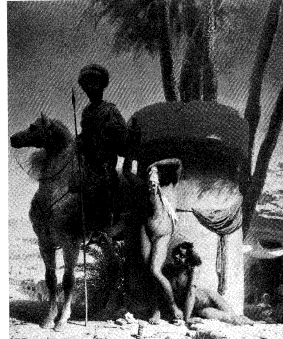
Ma peinture défunte,
Ami, défends-la donc, et mon honneur aussi,
Car la place est mauvaise et je ne suis pas peintre.

Michel-Ange, « Poésies », 1509-1510

Reproductions:



1. Mark Rothko, "light cloud, dark cloud", 1957, 169,6x158,8 cm



2. « la Pudeur égyptienne », Charles Gleyre, 1838 ou 1839, 78x64cm



3. Abdel Abdessemed, « Chrysalide », vidéo de 16', 1999



Abdel Abdessemed, étude pour la réalisation de « Chrysalide »



4. Attribué à Raphaël, « la Madone du peuple », v. 1508.



5. Christian Boltanski, « les Concessions », installation, 1996



6. Ludwig Krug, « Christ de douleurs », v. 1520



7. Donatello, « Sainte Marie-Madeleine », v.1455, bois polychrome, dorures, 188cm



8. Miniature turque. « Mahomet durant sa première vision sur le mont Hira ».



9. Miniature turque, « les femmes du prophète ».



10. Francisco de Zurbarán, « le Voile de Ste Véronique », v. 1635, h.s/toile, 70x51 cm



11. Atelier de Pinturicchio, « Conception de la Vierge » reliure cuir, 1490.



12. Michel-Ange, « le Jugement dernier », détail, Chapelle Sixtine, 1536-1541, peinture à fresque.

