Sandro Botticelli

La Naissance de Vénus

Ce tableau célèbre, *La Naissance de Vénus*, lorsque je me suis retrouvé en face de lui, à Florence, aux *Offices*, je l'ai d'abord reconnu. C'est sans doute un handicap pour les grands chefs-d'œuvre d'être reconnus avant d'être vus. Ils savent pourtant surmonter les handicaps qui leur viennent du souvenir de pages de manuels, de dictionnaires ou même, pire, de publicités.

Ainsi, rapidement, l'effet de vie initial prévu par Sandro Botticelli a pris le dessus. Et généré en moi le sentiment évident de me trouver, par grâce spéciale, témoin d'une rencontre parfaite d'amour et de beauté entre le Ciel et la Terre. Une rencontre dont la perfection grave et gracieuse tout à la fois est celle du geste qui s'accomplit en forme épanouie, des couleurs qui se répondent, et enfin de la Nature immuable en accord avec le Destin du monde.

Il n'est dès lors plus vraiment primordial de se rappeler les détails du mythe de la naissance de Vénus qui ont inspiré le maître. Vénus, la déesse de la Beauté est née de la mer et a été portée vers un rivage de la Grèce par les doux vents soufflés par Zéphyr et par sa compagne. Là, elle est accueillie par l'ample geste de bienvenue de la nymphe qui lui tend une vêtement digne de sa beauté.

Il est alors parfaitement possible, ce que je fis aux *Offices*, de laisser vivre en soi l'événement du tableau. L'œil se laisse doucement entraîner à découvrir de nouveaux détails qu'il n'avait pas vus comme un roseau au premier plan, un groupe de promontoires sur la droite, le myrte, les roses et, sur la droite, une anémone discrète. Peu à peu, c'est tout le corps-esprit qui est mis dans un émoi spécial de sérénité heureuse comme si le tableau générait des échos sur le riche clavier des aptitudes humaines.

Mais aujourd'hui je veux aller plus loin dans la compréhension pour montrer que le commentaire d'un tableau, comme d'ailleurs l'exploration d'un poème, peut aller jusqu'à pénétrer un peu le mystère d'un chef-d'œuvre. Assurément, je ne prétends pas le réduire car il est consubstantiel à toute grande œuvre, mais je veux montrer que le spectateur, qui revient par introspection sur son émotion esthétique, peut repérer comment les effets naissent de certains faits précis manifestement voulus par le créateur de l'œuvre. C'est comme si on pouvait entrer dans l'atelier de l'artiste, regarder ses mains, ses choix, ses essais et ses corrections et sentir en même temps que lui que telle touche résonne mieux que telle autre ou que telle courbe, plutôt qu'une autre, renforce l'émotion esthétique.

Or, *La Naissance de Vénus* qui provoque cet effet de perfection belle et profonde est fait d'un impressionnant
ensemble de contrastes qui résolvent leurs oppositions en accords harmonieux. Ils se renforcent et s'opposent en même temps, comme une succession d'accords musicaux s'enchaînent

vers la consonance de l'effet final qui les résume et les
apothéose.

Partons, pour le montrer – il faut bien commencer quelque part, c'est le handicap des discours – de la composition d'ensemble. En bas, au centre du tableau règne la perfection géométrique de la conque nacrée qui porte Vénus. Elle ouvre largement sa forme généreuse à tout l'ensemble de la toile. Mais ce geste d'offrande dirigé du bas vers le haut appelle la complémentarité de l'arcature suggérée par la courbe en cloche qui longe le groupe des deux divinités du vent, suit la teinte plus foncée d'un morceau de ciel et redescend d'abord le long de la cape destinée à la déesse puis en suivant le corps et le vêtement joyeux de la nymphe. Ces deux formes s'opposent parce que l'une, qui est l'œuvre de la nature immuable est beaucoup plus géométrique que l'autre, qui est l'œuvre du destin mobile, mais, en même temps, elles se complètent puisqu'elles forment finalement un seul écrin à la beauté de la déesse. Botticelli n'a pas simplement choisi de poser au centre du tableau celle qui en est le personnage essentiel, il a voulu lui donner aussi un écrin de formes vives.

Maintenant, la complémentarité des lignes géométriques pures et des lignes calligraphiques complexes se retrouve partout dans le tableau comme si c'en était le noyau producteur. Voici en effet le dessin curieusement géométrique des vaguelettes qui semble appeler l'aimable désordre d'une pluie de roses descendant du ciel. Voici les raideurs des troncs des oliviers et la petite géométrie de leurs feuilles qui contrastent avec les envols

luxueusement colorés des amples tissus des robes des trois personnages habillés. Et voici encore - admirable audace – le jeu de jambes de Zéphyr et de sa compagne qui sont traités plus comme des tissus souples au vent que comme des membres ayant une ossature rigide. Botticelli n'a même pas hésité à placer la jambe droite de la nymphe dans une position anatomiquement impossible, tant il avait besoin de cet effet de vent.

Une autre audace nécessaire à l'émotion esthétique se trouve dans la richesse complémentaire du mouvement et du statisme. Largement souligné par les draperies, deux mouvements contraires cernent pour ainsi dire la déesse. Celui de gauche a toute la force du vol des deux divinités du vent ; celui de droite révèle l'élan de la course de la nymphe et la joie de son geste d'accueil. Vient s'y ajouter le fin filet de vent qui pousse doucement la passagère vers la rive. Cependant, le résultat de ces deux mouvements contraires qui sont, pourtant, manifestement chargés d'énergie, est le quasi statisme du corps de la déesse. Ses cheveux sont encore doucement poussés vers la droite, son corps se prépare à quitter la conque, mais, ceci dit, elle se tient presque dans une immobilité de statue qui fait la synthèse des deux dynamismes qui convergent vers elle : les forces du Destin offrant à la Terre la perfection du Beau idéal.

Admirons donc cette déesse. Les formes de son corps céleste semblent faites au tour tellement elles sont parfaites, tellement elles échappent évidemment aux aléas de la vie. Mais regardons mieux, la vie reprend ses droits même sur la divinité. Sa perfection absolue est mise en doute (en valeur !) par son contraire, la vie mobile. Botticelli lui donne un léger déhanchement. Et son audace ne s'arrête pas là. Le grand artiste a ajouté à sa silhouette parfaite un bras gauche « gauchement » attaché à l'épaule et dont les os de l'avant bras ne sont peut-être pas aussi droits qu'ils devraient l'être. Je ne sais si Botticelli a été jusqu'à vouloir que le geste de pudeur gênée de ce bras gauche soit anatomiquement déformé par le sentiment qui l'anime, mais je l'en crois bien capable, tant il connaît les mystères de l'action des lignes et tant il sait que la grâce, qui est finalement ce qu'il veut représenter, est la rencontre contradictoire de la perfection immuable et de la vie en mouvement. N'est-ce pas d'ailleurs, en Occident, la définition même de la grâce ?

Une autre audace agit sur le spectateur. Il s'agit du choix de l'artiste de reproduire cinq fois de suite l'avancée dans la mer de la langue de terre sur laquelle reposent les pieds de la nymphe. Le systématisme de ce jeu de formes est si évident que le spectateur le remarque, le confronte au geste des deux bras de la nymphe et comprend que la Terre elle-même fait un geste pour exprimer la joie de recevoir un cadeau du Ciel.

La même harmonie heureusement contrastée se retrouve dans les couleurs et dans la lumière. Sur une ambiance générale qui oppose le ciel, plus bleu et plus fondu et la terre plus sombre mais avec des taches claires s'entend un véritable accord de notes complémentaires allant du nacre de la conque à la peau nacrée des divinités de gauche et de droite, puis à l'éclat, doré de l'intérieur, de la peau de la déesse, puis au blond vénitien qui donne à s a foisonnante chevelure le zeste d'érotisme qui lui manquait et, enfin, aux traces aiguës mais très discrètes désignant la présence du soleil quelque part, au loin, sur la droite. Il fallait évidemment que la vivacité des rayons du soleil ne vienne pas éteindre le rayonnement intimement sensuel de la peau de la déesse de l'amour. En effet, que l'on regarde longuement le détail du tableau, on verra que le flux de la lumière solaire est à peine indiqué.

Arrêtons-nous un peu en ce point du commentaire. La pratique de l'introspection artistique implique de nombreuses prises de distance vis à vis de son propre fonctionnement. Ai-je eu raison de parler séparément des couleurs et des formes ? Sans doute oui, pour la clarté du discours, mais non pas du point de vue du fonctionnement synthétique des faits.

Ce qui m'a frappé alors dans mon émotion esthétique, c'est que les personnages du tableau forment trois groupes unissant admirablement ce qu'on peut appeler l'ensemble forme-couleur. Cela est évident pour Vénus elle-même. Pour le groupe de gauche – bien que ce soit mystérieux- je ressens l'élan de formes qui volent vers l'arrière comme identique

au dégradé de couleurs allant du vert plus foncé des ailes au vert plus léger des tissus et finalement à la couleur soyeuse des chairs.

Un même miracle de la forme-couleur se retrouve dans la nymphe de droite. Elle s'élance joyeusement, ses pieds ne pèsent pas, elle ouvre les bras en guise d'accueil ce qui donne à la cape qu'elle porte la même forme d'accueil enveloppant. Or ces formes s'habillent, si l'on peut dire, du contraste réussi de deux palettes complémentaires mais spécifiques. Les deux tissus sont piqués de fleurs peintes avec tant de précisions diverses que leurs tiges, leurs pétales, toutes leurs fibres semblent danser de joie mais, en même temps, les couleurs de la cape de la déesse sont plus sérieuses et celles de la robe de la nymphe plus rieuses. Il y a là un de ces miracles de la peinture qui est un miracle de l'harmonie complexe.

Revenons au corps de la déesse que je n'ai encore vue que partiellement. Botticelli lui a donné, on le sait, la pose classique de la
Venus pudica
et le déhanchement tout aussi classique du
contrapposto
. Il n'est pas nécessaire de les commenter ici. Mais il y a un détail troublant, c'est la raideur du cou de Vénus qui n'entre pas du tout dans

l'esthétique globale du tableau. Il en est même à l'opposé. Et comme il est justement sous le visage de la déesse en qui toute cette esthétique culmine et dont on ne peut pas ne pas admirer la perfection, il pose, il m'a posé une question sur le sens du tableau. Je l'ai immédiatement rapprochée du fait que Vénus ne regarde pas la rive où elle accoste. On pourra penser qu'elle regarde le spectateur, mais ce n'est évidemment pas le cas. Elle a le regard lointain de ceux qui s'interrogent sur eux-mêmes. C'est alors que le chef-d'œuvre de Botticelli atteint le sommet de son effet de vie en s'interrogeant sur lui-même et par conséquent aussi sur nous-mêmes qui le regardons et sur la vie que nous menons.

Le sublime moment où le Ciel a fait don à la Terre de la Beauté de l'Amour est-il totalement réussi ? Son destin sur Terre, une fois que les humains y auront été créés, sera-t-il toujours heureux ? Les hommes et surtout les violents seront-ils dignes du céleste cadeau ? Je me suis demandé alors si je n'impliquais pas abusivement ma propre psychologie dans le tableau de Botticelli, mais ce cou, cette ombre, ce regard de Vénus sont des faits qui sont manifestement voulus par le peintre. Ma question n'est d'ailleurs pas intellectuelle, elle est picturale. Elle a son propre langage : on sent que les lèvres de Vénus ne sont pas prêtes à sourire ; on voit que ses yeux ne brillent pas, on découvre comme un léger voile d'ombre sur tout son visage.

Bien entendu tous les spectateurs ne se posent pas les mêmes questions que celles que je me suis alors posées à Florence. Chacun de nous a ses propres questions. Mais justement, le chef-d'œuvre n'est pas là pour poser une question précise, il est là pour nous dire seulement : « Humain, descends au fond de toi-même, remplis-toi de ce moment de vie et demain, lorsque l'émotion sera calmée demande-toi ce que tu vas faire de ce bout de vie que l'art, l'art généreux, l'art de toujours, est heureux de t'offrir.

Pour finir, je dois donc nuancer ma première interprétation. Elle est certes vraie pour l'essentiel des choix du maître, mais, au bout du compte, il semble la mettre en cause lui-même. Il choisit même pour cela le centre géométrique et esthétique de son œuvre. Après avoir réalisé partout une esthétique de contrastes qui se résolvent, il choisit

un contraste marginal qui n'entre pas dans son système mais qui lui donne une merveilleuse profondeur… Tant il est vrai que les grandes œuvres se dépassent elles-mêmes et prolongent ainsi la puissance de leur effet de vie.

Marc-Mathieu Münch