



DANAÉ SAVONNÉE

L'« ICONOGRAPHIE FILMANTE », OU VERS UNE HISTOIRE ALTERNATIVE DE LA PEINTURE AU REGARD DU CINÉMA

écrit par **Jean-Michel Durafour**

le 15 décembre 2016

§ 1

Le cinéma fait partie de la longue chaîne d'images qui acclimatent, dans l'histoire de l'art au moins occidentale, ce qu'Aby Warburg a nommé des « engrammes de l'expérience passionnée [*Pathosformeln*] » qui « survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire [1] ». Les « formules d'expressivité » – chez Warburg, de la représentation d'abord de la vie exagérée en mouvement : drapés, cheveux flottants, etc., de l'Antiquité à la Renaissance – correspondent à des postures de corps ou des énergies psychomotrices, dans tous les cas des affects changeants et ambulants, apparaissant dans les œuvres d'art d'une époque donnée, puis se dissolvant, revenant, etc., en d'autres temps, d'autres lieux, dans d'autres médiums, par d'autres techniques ou d'autres régimes de représentation, et ainsi de suite. Chaque image, par les génomes d'une gestualité expressive visuelle, est simultanément l'image qu'elle est et l'écho d'une image précédente, c'est-à-dire un fossile paléoplastique et une métamorphose actuelle. Cette vigueur « dynamogrammatique » des images est conservée quand bien même le sens de départ a disparu en une « refonte radicale (une inversion) de leur signification [2] ». S'ensuivent alors une « iconologie de l'intervalle [3] » reposant sur une démarche évolutionniste visant à rendre possible une histoire des relations des formes d'expressions visuelles de l'esprit, et une « iconologie critique exige[ant] que l'on écarte sans cesse des couches inattendues d'apports incompréhensibles [4] ». Toute image est composée de strates de sédiments iconiques. Cette lecture esthétique de l'image est une lecture *schématique*. Chercher le fossile dans l'image, chercher à *se faire voir* des fossiles de l'image – Novalis : « Dans tous les prédicats où nous voyons le fossile, celui-ci nous voit en retour [5] » – implique d'appréhender l'image comme un régime de schèmes, c'est-à-dire de représentations intermédiaires dont l'image actuelle n'est qu'un *virage*.

§ 2

Ce sont d'autres disciplines scientifiques, pourtant, que la géologie, qui vont me permettre de clarifier conceptuellement un peu plus ces parentés d'images très éloignées dans le temps, le support médiatique, etc. En biologie, zoologie ou botanique, on appelle *rang* l'emplacement d'un taxon, c'est-à-dire d'une entité conceptuelle regroupant tous les organismes vivants possédant un certain nombre de caractères en commun. Il existe sept rangs principaux, du plus général au plus restreint, au fur et à mesure qu'augmentent ou se précisent les caractéristiques requises de ressemblance, sur le modèle des tables gigognes ou des poupées russes : règne, embranchement, classe, ordre, famille, genre et espèce. Des rangs intercalaires peuvent s'y ajouter.

Une image n'est jamais qu'individuelle. Elle l'est, il s'agit d'une image ; mais on pourrait dire, en pastichant et inversant Leibniz (*Correspondance avec Arnauld*), qu'aucune image n'est *une* image si elle n'est d'abord une *image*, c'est-à-dire une couche d'images. Toute image est pléthore, matelas, tartre, mitochondrie, grondement d'images. Une image, en fronces et réverbérations, appartient à un *rang iconique*. Elle fait rang, par phénotype, par génotype aussi (il faut souvent creuser sous le visible), avec d'autres images qui lui sont transversalement parentes, à savoir qui ont avec elle un *air de rang*, plus ou moins resserré, plus ou moins distendu, sans tenir compte des questions d'artistes, d'époques, de théâtres, et ainsi de suite. Il y a quelques années, j'ai proposé de parler de sang des images à propos de leur *entr'expression les unes les autres* [6] : ce sang des images, aujourd'hui, à le prendre par d'autres biais, je l'appelle un rang. Il relève d'une théorie des images que je baptise *éconologie*, à savoir une théorie des images comme organismes vivants s'éco-spéciant *elles-mêmes* leur environnement iconique [7].

§ 3

J'en viens directement à la thèse de ce petit article. Elle portera sur une scène canonique, c'est-à-dire archétypale, de l'histoire du cinéma, au point qu'on pourrait croire en avoir tout vu ou tout lu. Il est précisément crucial, dans ma perspective présente, qu'il s'agisse d'une série d'images apparemment sans surprise, et que cette image soit prise dans ses effets de genre, à savoir sans passer par la personnalité d'un artiste.

On ne l'aura pas jusqu'à présent noté : le « meurtre sous la douche » [Fig. 1] de *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock – je propose d'en trouver immédiatement une autre désignation, tout comme Hubert Damisch [8], après Jean-Louis Leutrat, nous aura appris qu'il fallait traduire *Rear Window* par « le rétroviseur » – appartient par bien des aspects à la tradition picturale des *Danaé*, où l'on ne trouverait pourtant nulle mort de femme. Tout comme l'histoire de l'art est remplie de survivances de telles ou telles figures sous un aspect identique mais avec un contenu différent, ou à la même signification mais sous des apparences changées, nous y retrouvons tout à la fois les mêmes motifs visuels – quitte à devoir les traduire ou les décaler par le regard iconologique, c'est-à-dire interprétatif (la pluie, la nudité, voire l'argent) – et la même signification (la leçon morale sur la concupiscence féminine).



Fig. 1. Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960, 35 mm, noir et blanc

Aucun tableau représentant Danaé n'est explicitement cité dans le film : pour le voir, il convient de regarder autrement que par la seule iconographie iconique, c'est-à-dire celle qui cherche à établir, dans le film, des éléments de rapports entre les images filmiques et des mentions névralgiques de reproductions picturales qui en ponctuent, *dans le contenu d'abord profilmique du champ*, le déroulement, et dont deux exemples

abondamment commentés sont une *Suzanne et les vieillards* de Willem van Mieris (1731) et la *Vénus à sa toilette* du Titien (1555) [9]. Ni l'une ni l'autre ne sont pourtant les seules voire les principales sources visuelles et plastiques de cette scène. Le pari de ce texte est qu'il existe d'autres vectorisations théoriques des processus figuratifs à l'œuvre dans la mort de Marion, mettant en œuvre ce que je nommerais pour l'heure, un peu faute de mieux, une *iconographie filmante*, et non plus seulement filmée (la peinture photographiée).

§ 4

La focalisation sur le thème de Suzanne au bain, comme la pratique la plupart des commentateurs à s'être penchés sur l'iconographie du film, tout en ouvrant des pistes interprétatives passionnantes, empêche également de rencontrer une autre proposition pertinente, moins figurée que figurante, structurante, formatrice : que seul le cinéma, peut-être, comme méthode d'investigation des formules visuelles de la peinture, peut rendre visibles, comme à rebrousse-poil, des formules que l'histoire patrimoniale des formes picturales, par elle-même, n'aura pas retenues. Hypothèse de départ ici : *le cinéma comme méthodologie disciplinaire pour l'histoire de l'art*. Des films, concrètement, peuvent se trouver à exposer autrement quelques processus figuratifs, oubliés par les peintres, qui n'auront pas dominé l'iconographie officielle et retentissante, ou au moins pas été plébiscités pour faire canon, par travestissements (le meurtre de Marion ne se donne pas explicitement comme une Danaé) et déterminent les éléments d'une contre-histoire cinématographique de la peinture, ou mieux : d'une *histoire alternative de la peinture par des percepts de cinéma*. (La démarche que je suis ici se limite à une perspective iconographique. Je ne proposerai aucune interprétation particulière. Cela étant, ce texte devrait déboucher sur un commentaire de type iconologique, qui ne peut être d'actualité dans ces pages, en ce que l'iconologie est « l'iconographie rendue interprétative [10] ».)

Il serait absurde d'étudier les *Danaé* qu'on va voir à partir de *Psycho* (ces peintres l'auront-ils seulement vu ?), plus encore de les poser comme des sortes d'ancêtres, mais pour l'observateur, qu'est d'abord l'historien de l'art, quelque chose ne se peut lever dans l'œil, comme aurait dit Daniel Arasse, qu'à l'occasion de ce genre de rapprochements disjoncteurs par des échos et touches d'images.

La peinture n'aura-t-elle pas déjà inventé cette salle de bains ?

§ 5

L'argument du mythe grec matriciel de Danaé tient en une ligne : une jeune princesse du Péloponnèse a le corps aspergé d'une matière dorée assimilée à du sperme provenant de l'éjaculation olympienne ; de l'éclair pulvérisé ?

Je n'ai nullement l'intention d'insister sur l'éjaculat suggéré par la douche : associé au voyeurisme (trou du mur, par où Norman a observé Marion à la dérobée, justement quand elle se déshabille, à son tour se dé-robe, ce qui sans doute motive le meurtre, donc notre scène à suivre : ce trou fait voir mieux que tout le reste ce que c'est que *se rincer l'œil*) et à tous les *oculi* de la scène, bonde, pommeau, rotation de la caméra, etc. (Robert Bresson : « la force éjaculatrice de l'œil [11] ») ; associé aussi à la « pénétration » du couteau, ce meurtre est un viol (teinté de nécrophilie : la douche continue d'arroser un corps mort ; la douche est un substitut d'acte sexuel : quand il y a eu relation avérée, comme à l'ouverture du film, personne ne se lave avant de quitter la chambre d'hôtel...). Tout ceci a été copieusement étudié, tout comme la mention baptismale et purificatrice de l'eau dont, aux dires des témoins, Hitchcock aurait été parfaitement conscient [12]. Je note juste en passant, s'agissant de notre Danaé, que n'y changent rien – nous avons lu Bataille – que la femme meure, au lieu d'en tenir orgasme et d'être fécondée (d'un certain Persée : Hitchcock était-il suffisamment francophone pour en apprécier la subtilité homophonique s'agissant d'une victime poignardée par un tueur ithyphallique ?) ni que « l'or » de cette intrigue (l'argent volé) soit maintenu hors champ, bien plié à l'intérieur d'un journal, voué à un destin stérile (il n'en est pas moins bel et bien là, serti dans quelques coupures de presse, c'est-à-dire des froissures d'images). Toute véritable iconographie, plus que reconduction maniaque de codes figés, est invention, c'est-à-dire intégration mobile de différences.

§ 6

Les premiers à mentionner le nom de Danaé sont, comme on pouvait s'y attendre, Hésiode et Homère, qui ne parlent encore que de l'enfantement de Persée, et à leur suite Simonide de Céos ou encore Sophocle. La mention de la relation de Danaé avec Jupiter et de la pluie d'or apparaît dans le théâtre grec, notamment comique (Ménandre) et ne s'imposera comme un sujet à part entière que très progressivement, spécialement chez les écrivains latins (Térence, Horace). Le pseudo-Apollodore – mieux qu'Ovide – en donne la version la plus complète. J'adapte à partir du grec ancien (*Bibliothèque*, II, 4, 1) : « Acrisios, pendant ce temps, avait questionné l'oracle du dieu en sorte de savoir comment il pourrait avoir des enfants mâles. Le dieu répondit qu'il aurait un petit-fils de sa fille, mais que celui-ci le tuerait. Par crainte, Acrisios cloîtra Danaé dans une chambre souterraine, toute en bronze. La jeune femme fut séduite par Protéos [son oncle] selon une version de l'histoire, mais selon une autre version Zeus se changea en pluie d'or et coula par le plafond dans le sein de Danaé. Quand Acrisios apprit que Danaé avait donné le jour au petit Persée, il ne voulut pas croire qu'il était né de Zeus et enferma Danaé et son petit-fils dans un coffre qu'il jeta à la mer. » On voit facilement ce qui a fasciné les artistes de la chrétienté, par le biais de l'*Ovide moralisé*, dans ce mythe qui semble préfigurer la fécondation de Marie par le Saint-Esprit, d'autant que les pièces d'or qu'on trouve souvent en guise de pluie viennent inévitablement rimer avec les hosties, qui sont corps du Christ et monnaie spirituelle. (On remarquera toutefois une différence de taille, au moins dans l'Évangile de Luc [1, 34-35], même si la représentation picturale, ou plus tard cinématographique, de la scène prend systématiquement des atours lumineux : « L'ange dit : "L'Esprit saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre..." ») Ovide, pour sa part, à la suite d'Horace, insiste, dans *Les Amours*, sur l'appât du gain qui fera aussi de Danaé l'image de la courtisane vénale (j'y reviendrai) : « Jupiter savait bien qu'il n'est rien de plus puissant que l'or ; il fut lui-même le prix d'une vierge séduite. Tant qu'il ne donna rien, le père fut intraitable, la fille inflexible, les portes d'airain, la tour de fer ; mais aussitôt que, intelligemment, l'amant se fut métamorphosé en cadeau, la belle ouvrit ses bras. »

§ 7

L'iconographie picturale confirme deux économies majeures pour la représentation de Danaé (les *Danaé* antiques, de Praxitèle, de Nicias, ont disparu [13]) : ou bien accompagnée d'une servante, une nourrice (qui recueille souvent l'or dans son giron ou un plateau) – chez Artemisia Gentileschi, Titien II et IV [Fig. 2] – ; ou bien affublée d'un (ou plusieurs) petit angelot archer – Titien I, Wertmüller, Fantin-Latour [Fig. 3].



Fig. 2. Le Titien, *Danaé recevant la pluie d'or*, 1553-1554, Huile sur toile, 130 x 180 cm, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3. Adolf Ulrik Wertmüller, *Danaé et la pluie d'or*, 1787, Huile sur toile, 150 x 190 cm, Nationalmuseum, Stockholm.

Quelquefois ne trouve-t-on ni l'une ni l'autre : chez Klimt ou Carolus-Duran, Danaé est seule (au Moyen Âge, on peut la voir entourée de demoiselles d'honneur ou de soldats [*Fulgentius metaforalis* de John Ridewall]). D'autres fois, on trouvera les deux : chez Rubens ou Goltzius. Les Cupidons sont une convention amoureuse de la Renaissance puis de l'âge classique ; quant à la nourrice, il s'agit, semble-t-il, d'une anticipation de la naissance de Persée, seul moment où les sources littéraires mentionnent son existence.

Le lieu est la *camera obscura* du mytheme apollodorien (Casali) ou, d'après la modification horacienne (*Odes*, 3, 16) une tour élevée, avec ouvertures donnant sur le monde extérieur, où la belle se trouve recluse (Le Tintoret, Le Corrège), voire plus étonnamment le plein air (Bellucci, Tiepolo). Les solutions de peinture, et notamment d'éclairage, ne sont évidemment pas les mêmes dans l'une ou l'autre situation. Le plus souvent Danaé est couchée sur un lit ou un divan : quotient sexuel oblige.

L'élucidation de quelques motifs principaux de *Psycho* (jet d'eau, pièce sans fenêtre, baignoire-lit), correctement décrits pré-iconographiquement, les connecte iconographiquement, par les images, sur la représentation de Danaé. Il n'est pas jusqu'à la figure du meurtrier, absente de la légende fondatrice, qui ne puisse être vue – la « vieille mère » – en métamorphose inquiétante et atroce de la nourrice.

§ 8

Dans l'histoire de la peinture, il existe quelques *Danaé* exceptionnelles : deux notamment, qui se situent franchement en dehors des schémas que je viens de rappeler. Or, par un fait tout à fait singulier, ce sont ces

Danaé-là qui font retour dans *Psycho*, et mieux : c'est par elles, qui n'auront pas fait carrière picturalement (de manières diverses), que la mort de Marion – qui finira, elle aussi, dans un coffre –, les réactivant par ses images, s'avère structurellement une figuration cinématographique de Danaé, que Hitchcock l'ait voulu ou non. Le cinéma met en avant dès lors de tout autres lignes de force dans la représentation du mythe danaéen, imposant de reconsidérer une histoire de la peinture qui n'aurait pas d'abord été conduite à partir du seul principe d'obédience picturale.

§ 9

La première de ces Danaé, la première en Occident dans une composition visuelle indépendante (et non pas dans un texte), attire l'attention par sa composition d'ensemble, c'est-à-dire par *la qualification du décor* à quoi le peintre aura consacré l'essentiel de son invention.

Elle est due à un artiste dont le nom, si tant est qu'il le connaissait, n'aurait pu que retentir aux oreilles de notre cinéaste d'une bien curieuse façon : Jan Gossaert, dit également Jan Mabuse (il est né à Maubeuge), peintre maniériste flamand de la première moitié du xvie siècle, dont Balzac fera le maître de Frenhofer [Fig. 4]. Erwin Panofsky, dans un article sur l'iconographie de Danaé publié en 1933 dans la revue *Oud Holland* – « Der gefesselte Eros (Zur Genealogie vom Rembrandts *Danae*) » –, a commenté cette *Danaé* de 1527 en l'inscrivant indirectement au registre explicite des crypto-Marie (*Ovide moralisé*, Franciscus de Retza), *Maria lactans* ou *Maria humilitatis* pour les commentateurs qui le suivront (William Heckscher, Madlyn Kahr, Larry Silver) : bleu marial de la tunique, attitude d'attente amoureuse réceptive (*Liebeserwartung*). Il y voit un avatar moraliste et didactique de Danaé construite comme une allégorie de la chasteté s'appuyant sur des motifs visuels empruntés à l'iconographie d'une autre figure typique : la *Pudicitia* médiévale.

Cet avatar s'oppose à celui de Danaé peinte en femme corrompue et vénale (Rembrandt, Goltzius) [14] – qu'il rend paradoxalement en même temps possible, sur fond d'une érotisation des figures religieuses, en lançant le sujet comme un morceau autonome sur lequel viendra se greffer l'image antique retrouvée, littéraire puis picturale, de la femme attirée par la richesse et le pouvoir, une inversion du nouveau courtisan (dans *La Vieille Courtisane* de Du Bellay, par exemple) – où la nourrice devient, quand elle est présente, une entremetteuse et où la pluie d'or signale la transaction financière sur le corps (dans *Psycho*, le vol de l'argent sera explicitement associé à la consommation de l'adultère ; quant à Marion elle se fera assassiner : 1/ parce qu'elle atterrit au motel Bates et que cette issue est le point d'aboutissement de ce qui a commencé avec l'escamotage de l'argent, 2/ parce qu'elle stimule le désir sexuel de Norman).



Fig. 4. Jan Gossaert, *Danaé*, 1527,
Huile sur toile, 177.2 x 161.8 cm, Alte Pinakothek, Munich.

Cette Danaé appartient aux *Danaé* de tour avec angelot. Celui-ci n'est pas partie prenante dans le champ fictionnel mais se rencontre – c'est une première originalité – aux limites extérieures de la fable, au milieu du linteau doublant le cadre de la toile, sous le bord supérieur (tête dorée de face – on en trouvera une mutation en ornement de lit chez Rembrandt). La jeune femme se tient assise sur deux coussins rouges, à même le sol d'un hémicycle antique cerné de colonnes ioniques de marbre coloré, surmontées de chapiteaux plutôt dans le goût corinthien. À l'arrière-plan, derrière les quatre fenêtres toutes en hauteur, on distingue des bâtiments architecturaux de différents styles : un palais italien de la Renaissance, une tourelle médiévale, une église de l'Italie du Nord et un édifice gothique flamboyant. Cette singularité décorative se retrouve dans d'autres tableaux du peintre, comme *Saint Luc peignant la Vierge* (c. 1515), par exemple (dans lequel la Madone arbore le même diadème que Danaé). Elle lui vient des croquis rapportés de ses voyages en Italie.

§ 10

Danaé est donc assise. Comme est généralement assise Marie, recevant la visite de Gabriel. Le cas n'est pas unique (Le Tintoret) ; mais il est plutôt rare, et surtout il est le premier dans l'histoire de l'iconographie, à ce que nous en connaissons à cette heure. La pose allongée, ouvertement lascive, voire parfois explicitement pornographique (Giulio Bonasone, Cornelius van Poelenburg), de Danaé recevant Zeus entre ses cuisses, venue des hydries grecques conservées, est, *a contrario*, régulièrement imposée par le sujet. Danaé y prend ou bien les atours alanguis de la Vénus vénitienne, quand l'attente domine, ou bien, quand c'est l'accomplissement de l'acte, ceux recourbés de la *Léda* perdue (c. 1530) de Michel-Ange [15]. On obtient ainsi fréquemment une composition ordonnée orthogonalement par la verticalité de l'or qui tombe du ciel et l'horizontalité du corps couché et offert [16]. Rien de tel chez Gossaert, où toute la construction picturale est *architecturalement* pensée en termes de verticalité. Celle-ci est accentuée par la perpendicularité exemplaire de la pluie, peut-être vue dans le *Rêve de la jeune fille* (*Allégorie de la Chasteté*) de Lorenzo Lotto (une fausse Danaé), et par le surélévation de la scène, l'œil du spectateur se trouvant judicieusement au niveau du bas-

ventre de la fille d'Acrisios. La pièce fait ainsi, *devançant le fond de l'image*, caisson tubulaire, gaine effilée. Le dispositif en tige creuse inventé par Gossaert est précisément celui de *la cabine de douche*, où le jet de lavage viendra remplacer la bruine dorée [17].

Il n'y a pas de cabine de douche à proprement parler dans *Psycho*, mais la baignoire, rideau tiré, reste un espace confiné, et Hitchcock a choisi d'instaurer un effet de cloison, c'est-à-dire d'oppression, en plaçant sa caméra, sur une structure en métal alambiquée et verticalisée, toujours dans une proximité asphyxiante au corps de Marion. Quarante ans plus tard, Paul Pfeiffer s'en souviendra avec *Self-Portrait as A Fountain* (2000), une installation présentant une baignoire, un rideau de douche tiré, et derrière, à l'abri des regards, un robinet ouvert par où l'eau coule. De petites caméras et microphones, situés à certains angles, reprennent ceux retenus par Hitchcock et reproduisent le genre de plateforme utilisée pour le film. La rhétorique de l'absence, mise en place par Pfeiffer, vise à nous faire prendre conscience de l'appartenance du spectateur au cadre. Chez Hitchcock, Marion est filmée en figure érotique et cupide depuis le début du récit : on la voit d'emblée coucher avec son amant dans un hôtel de troisième zone, voler de l'argent. Même si dans son prénom, Marie résonne peut-être encore un peu, le film choisit malgré tout son interprétation en renvoyant à l'interprétation latine de Danaé chez Horace puis Ovide pour qui Danaé a cédé à Jupiter par appât du gain (*Odes, Amours*).

La Danaé de Hitchcock croise ainsi une configuration qui n'avait pas reparu dans l'iconographie depuis plus de cinq siècles [18].

§ 11

On trouvera le rapprochement un peu cavalier ?

J'attire l'attention sur un dernier détail : tout au fond, dans la vue de la quatrième fenêtre, sur la droite, dans la décoration extérieure de l'édifice gothique, on peut voir une statue représentant *un homme*.

L'une des objections sérieuses à la lecture de la mort de Marion comme une représentation de Danaé pourrait être la présence d'un homme (à moins de voir dans ce travesti, comme je l'ai déjà suggéré, un avatar de la nourrice). Homme qu'aucune *Danaé à part celle-ci* n'atteste, même si c'est très indirectement (une sculpture, dans le dehors), et pour cause : il ne peut pas y avoir d'homme dans la chambre de Danaé, puisqu'elle est spécialement enfermée pour éviter d'en rencontrer un, quel qu'il soit. On trouverait bien des représentations de Zeus, comme dans le *Jupiter s'introduisant dans la chambre de Danaé* de Joachim Wtewael ou chez Jacques Blanchard, par exemple, ou en vieillard chez Rembrandt (le marchand de bijoux du Moyen Âge : *Recueil des histoires de Troie* de Raoul Lefèvre), mais ce cas est très différent : Zeus, ou parfois son attribut aquilin, n'est pas une figure mâle supplémentaire, il n'est que l'explicitation de ce que la pluie d'or donnait déjà à voir (et qui plus est, dans *Psycho*, Norman n'est pas associé à la douche, comme Jupiter à la pluie). Non : la *Danaé* de Gossaert est la seule présentant une image d'homme dans le même cadre que Danaé (les angelots, évidemment, ne sont pas des hommes). Le tableau conjoint donc les éléments suivants : *femme dévêtue-jet-cabine-homme*.

Cet homme ne l'est pas vraiment mais seulement statue d'homme ? Précisément : Norman, lui-même, ne se présente pas, pour occire Marion, exactement sous les aspects d'un homme, la figure mâle exigeant des déplacements de registre pour venir au visible.

N'y a-t-il pas de quoi être troublé ? D'autant que ce petit homme de marbre, tout au fond, plie le bras, la main en l'air près de l'épaule (il montre le ciel). Comme le ferait n'importe qui s'appropriant à distribuer des coups de couteau de haut en bas.

§ 12

Une seconde *Danaé* extraordinaire, de très loin postérieure à celle de Gossaert, relance l'interrogation. Il s'agit de celle exécutée par le peintre et photographe français Alexandre-Jacques Chantron en 1891. Une *Danaé* de

chambre. Ici, l'important n'est pas dans le décor : le détail inhabituel relève du *comportement* de Danaé. D'autant que, assez étonnamment (elles sont finalement peu nombreuses), et à l'instar de celle de Gossaert, la Danaé de Chantron est parfaitement seule dans la pièce [Fig. 5].



Fig. 5. Alexandre-Jacques Chantron, *Danaé*, 1891, Huile sur toile, 173 x 117.5 cm, © Adelaïde Beaudoin – Musée des Beaux-Arts de Rennes

D'ordinaire, il arrive à Danaé d'attraper son drap de la main. Ce geste, selon les toiles, peut avoir une triple signification conventionnelle : signaler une sorte de spasme orgasmique (Titien I et II, voire Wertmüller) ; faire du drap le réceptacle de la semence dorée (Le Corrège) ; tirer un tissu pudique sur le sexe nu (Van Loo).

Or, chez Chantron, Danaé ne tient pas exactement son drap, ou un autre voile (Goltzius), mais tire, pour l'ouvrir, la tenture verticale qui entoure son lit. Ce déplacement n'est pas brutal dans l'iconographie : il transite par les dernières *Danaé* du Titien où le drap a été remplacé par l'étoffe plus épaisse de la tenture, mais située encore au même endroit où les *Danaé* antérieures retenaient leur drap, contre le lit. Cependant, avec Chantron, la préhension du rideau s'est totalement autonomisée par rapport à l'horizontalité du lit et est, à son tour, inscrite dans la verticalité *d'un rideau qu'on agrippe*, la position assise de Danaé y aidant. (Il existe, du même Chantron, une version photographique de Danaé posant sur un matelas parsemé de roses, devant le rideau tiré, en toile de fond, du studio du photographe [Fig. 6].)

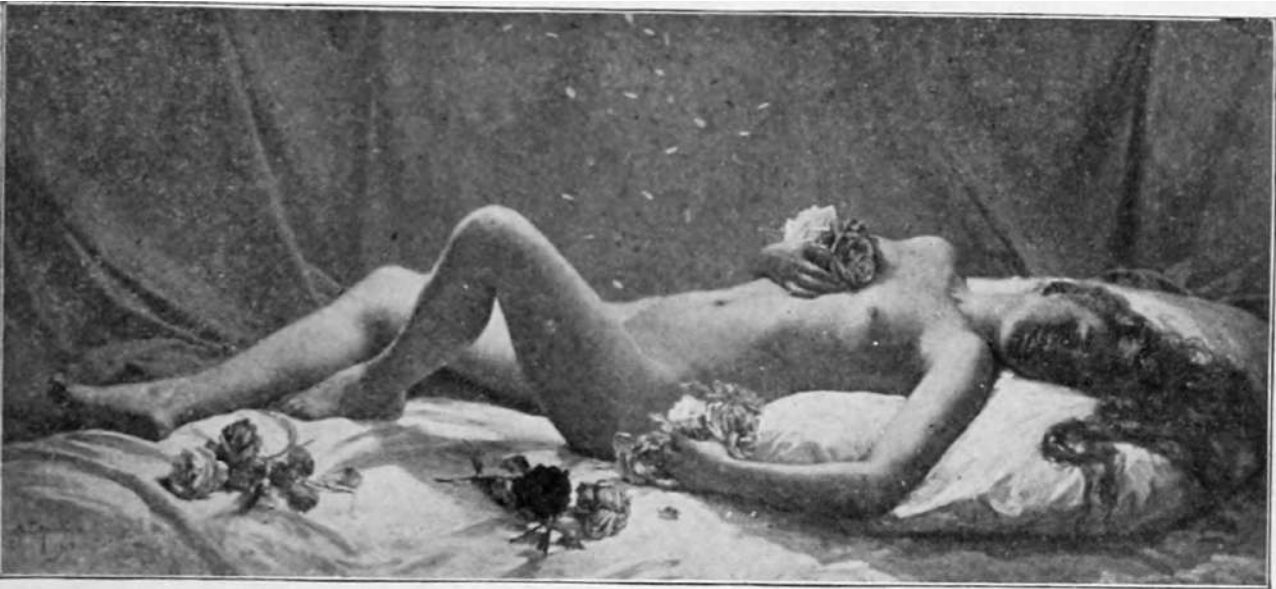


Fig. 6. A.-J. Chantron, *Danaé*, date inconnue (source : catalogue illustré du Salon de 1908.)

Quelques décennies plus tard, Marion reproduira exactement ce même geste d'accrocher un rideau. La vocation n'est pas tout à fait identique – elle cherche à se retenir de tomber, et donc à survivre, c'est-à-dire, non pas à accueillir, mais à *repousser*, de la main – mais peut-on être sûr que le mouvement de la Danaé de Chantron est un mouvement d'accueil ? Nous l'inférons du récit littéraire : rien dans la composition strictement picturale n'autorise à l'affirmer apodictiquement. Nous ne pouvons qu'affirmer ceci : elle tient un rideau. Elle est, sur ce point, la première Danaé, et la seule, à le faire.

De nouveau, *Psycho* mettra en jeu les motifs d'une *Danaé*, en fonctionnant aux bords du mytheme, qui n'aura pas eu de descendance en peinture et n'aura pas fait – il faut dire qu'elle est relativement tardive – tradition iconographique.

§ 13

Dernière proposition : dans *Psycho*, l'iconographie indisciplinée de quelques *Danaé* marginales refait surface à la faveur d'une contamination sadique du corps de la femme humilié par des figures de *douche dorée* non consentie. La douche dorée – ou urolagnie – est la pratique sexuelle consistant à uriner sur son partenaire. Jet d'eau éjaculatoire et pluie d'or y convergent.

Cela n'a rien d'étonnant si l'on se souvient que la scène où Marion trouve la mort dans sa salle de bains commence par un plan où elle se lève de sa table d'écriture pour aller jeter un bout de papier dans les toilettes. Elle tire la chasse, comme son sang sera plus tard évacué par le trou de la bonde de la baignoire. Et quand Sam et sa sœur viendront enquêter sur sa disparition, ils confirmeront sa présence au motel Bates en retrouvant dans la cuvette les métonymiques morceaux déchirés de la feuille qui auront résisté au jet évacuateur de la chasse d'eau.

§ 14

Un mot encore. C'est dans cette perspective d'une représentation de Danaé que prennent sens, à mes yeux, les deux plans de ciel nuageux en apparence curieusement insérés par Gus Van Sant dans son remake de 1998, et qui suffisent à en faire, n'y aurait-il que ces deux images, une entreprise tout à fait remarquable et d'une grande finesse [Fig. 7]. Ils s'inscrivent tout à fait dans ce que Nicole Brenez a appelé le « face-à-face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit, d'une étude d'image par les moyens de l'image elle-même [19] ».



Fig. 7. Gus Van Sant, *Psycho*, 1998, 35 mm, couleur

Ce ciel nuageux est de pluie. Zeus est l'assembleur de nuées, porteur du trait de foudre.

Car, si Van Sant n'avait pas également entrevu la présence de Danaé dans cette scène, comment expliquer de tels nuages ? (Au passage, Van Sant lui-même n'a rien à faire de l'iconographie citationnelle et seulement photographique : la Suzanne de van Mieris y est remplacée par... *Le Verrou* de Fragonard. Substitution ironique : si Marion avait mis le verrou, elle ne serait sans doute pas morte, du moins pas comme cela est arrivé.) Ces nuages, en effet, ne peuvent pas ressortir – on pourrait les voir ainsi – que de la seule *explicitation* d'un régime de rimes visuelles subtilement insinuées dans le premier film entre l'arrivée de Marion au motel et son « départ » (toujours en voiture : dans la mare), et qui serait ici gauchement étalées : de la pluie battante à la douche, des essuie-glaces au couteau, de leur balayage au poignardement, etc. Van Sant n'est généralement pas si maladroit. Aussi, je ne puis m'y résoudre et ne voir dans ces deux plans que des effets de citation interne au récit. En revanche, ces nuages établissent, par d'autres moyens que les miens, la qualité de *rang iconique* constitué, entre autres (il en existe sûrement d'autres sous-taxons), par le meurtre de Marion dans *Psycho* et quelques *Danaé* de peinture – dont le dégagement perfectible aura été ici ma seule ambition.

Ce texte est la version corrigée et définitive d'un document de travail précédemment publié dans *La Furia Umana* [<http://www.lafuriaumana.it/>]-paper, n° 7, décembre 2014, pp. 304-315.

[1] Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne (Écrits II)*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, avec un essai de Roland Recht, L'Écarquillé, Paris 2012, p. 15.

[2] Aby Warburg, *Allgemeine Ideen*, 20, Warburg Institute Archive, Londres, III, 102.1 (III, 264). Je traduis.

[3] Aby Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29 (Écrits I)*, *Journal romain*, 14 avril 1929, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Les Presses du réel/L'Écarquillé, Dijon/Paris 2011, p. 113.

[4] Aby Warburg, *Essais florentins*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », traduit de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1990, p. 295.

- [5] Novalis, *Art et utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, Frg. 421, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2013, p. 91.
- [6] Brian De Palma. *Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013, p. 28 : « Le sang entretient un rapport direct avec le sens. Le sens du film, par lui distillé, est ce que ses images saignent, ce que les images sentent, les affections des images. Il s'agit non pas tant de dire que les images pensent (la métaphore reste suspecte : ce vocable vaut d'abord pour l'esprit) que de montrer comment, *percevantes*, elles donnent à penser, comment se joue dans les images un don du sang qui est un don du sens, sans les transformer en "bœuf théoricien", ni ne s'attacher qu'à un art sentencieux, *d'idées filmées*, qui, pour reprendre une formule cruelle de Proust, "est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix". »
- [7] Pour une première présentation de la démarche *éconologique*, voir mon dernier livre : *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », janvier 2017. J'y emprunte quelques lignes dans les deux premiers paragraphes de cet article.
- [8] Hubert Damisch, *Ciné fil*, « Laocoon au cinéma. 2. *Topology incorporated* », Paris, Seuil, coll. « Librairie du xxie siècle », 2008, p. 133-145.
- [9] J'en retiens surtout l'excellent livre de Luc Vancheri : *Psycho. Une leçon d'iconologie par Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2013. Cf. aussi Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de la spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.
- [10] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais (Allemagne) par Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1967, p. 22. La particularité de ma variante de l'iconologie, et d'une manière plus générale de ma conception des images, tient en ce qu'elle entend ne faire aucun cas interprétatif de la personnalité, consciente ou inconsciente, de l'artiste (cf. Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie, op. cit.*, p. 39-41).
- [11] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1995 (1re éd. 1975), p. 24.
- [12] Cf. Janet Leigh et Christopher Nickens, *Psycho. Behind the Scenes of the Classic Thriller*, New York, Harmony Books, 1995, p. 69-70.
- [13] Plinie l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 14) signale celle d'Artémon. On trouve également dans *L'Eunuque* de Térence (acte III, scène 5) la description par un jeune homme (Chérea) d'un tableau représentant Jupiter et Danaé. L'Antiquité nous a, en revanche, laissé de nombreux vases en céramique.
- [14] Sur ces deux interprétations de Danaé, cf. également Erwin Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie*, traduit de l'anglais (Allemagne) par Éric Hazan, Paris, Hazan, coll. « Bibliothèque Hazan », 2009 (1re éd. coll. « 35-37 », 1989), p. 207. (Sur les Danaés courtisanes, on consultera encore avec le plus grand profit : Madlyn Millner Kahr, « Danaë : Virtuous, Voluptuous, Venal Woman », *The Art Bulletin*, vol. 60, n° 1, mars 1978, p. 43-55 ; Cathy Santore, « Danaë : The Renaissance Courtesan's Alter Ego », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 54, n° 3, 1991, p. 412-427.)
- [15] *Ibidem*.
- [16] Rembrandt en offre une version admirable. Alors qu'il avait initialement peint des pièces d'or dans sa *Danaé* de 1636-1643, il repeint et les remplace par des vecteurs de lumière ; la pluie est la lumière, de l'or fondu. La pluie d'or y devient l'expression de la peinture en tant qu'elle se donne ses problèmes et ses moyens.
- [17] En opposition à Panofsky, Eric Jan Sluijter a insisté sur le caractère érotique de la Danaé de Gossaert (« Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt », *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, n° 1, 1999, p. 8). Il existait notamment, au Moyen Âge, des Danaé habillées des pieds à la tête (Peruzzi).
- [18] Sur la *Danaé* de Gossaert, lire aussi André Corboz, « La *Danae* di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas », *Artibus et Historiae*, vol. 21, n° 42, 2000, p. 9-29.
- [19] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier* [<http://debordements.fr/spip.php?article89>], Paris/Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 313.

Récemment publiés dans **Recherche**:

- [Allez dire aux vieux \(...\)](#)
- [Pour un regard féministe](#)
- [De la réécriture chez \(...\)](#)
- [Cinéma et papillons \(...\)](#)
- [Le sertão au cœur du \(...\)](#)
- [Pour une éthique des \(...\)](#)
- [Qui a peur de la Théorie](#)
- [Trump : An American \(...\)](#)
- [La vie dans les plis](#)
- [Comment filmes-tu ?](#)

2011-2019

[Contact](#)

[Rédaction](#)

[Espace privé](#)

[Se déconnecter](#)

[RSS 2.0](#)

[SPIP 3.0](#)

[Plan du site](#)

