



À FLEUR DE PEAU

SE PARLER,
SE TOUCHER,
S'EMBRASSER.
ÊTRE ENSEMBLE

10 JUILLET
31 AOÛT
2020

MUSÉE
DU PETIT
PALAIS

AVIGNON
Ville d'exception





viens me voir

A FLEUR DE PEAU

MUSEE



Les mesures sanitaires imposées par l'épidémie de Covid19 nous privent de nos modes habituels de relation à l'autre : se toucher, s'embrasser, être côte à côte. La frustration nous fait soudain réaliser l'importance de cette chaîne de relations physiques qui fait de nos corps individuels des corps sociaux liés les uns aux autres.

Le musée est un lieu idéal pour méditer sur les gestes du toucher, du baiser et de l'étreinte tant sont nombreuses les œuvres qui les mettent en scène mais aussi tant est grande la frustration dans ce lieu où l'interdiction de toucher est la règle depuis toujours.

Pour accompagner la fracassante mutation de nos relations à l'autre, le musée du Petit Palais a proposé un parcours au sein de ses collections intitulé *À Fleur de Peau*, enrichi d'œuvres prêtées par la Collection Lambert, les musées Calvet et Requien et le Palais du Roure.

Une invitation inédite à focaliser notre regard sur des détails de ces gestes du passé et à réfléchir à ce que les règles de distanciation physique transforment dans nos vies d'aujourd'hui.

Demeurer en lien avec le public peu importe les circonstances, c'est la raison d'être de la création d'une série de publications sous forme d'e-book, disponibles gratuitement en ligne et pouvant être téléchargés. Ces livres numériques sont les catalogues des expositions 2020 et 2021. Ils répondent à mon souhait de voir les collections des musées municipaux, dont j'ai voulu rendre l'accès gratuit, mises à disposition du plus grand nombre dans des productions de grande qualité culturelle.

Cécile Helle
Maire d'Avignon

À FLEUR DE PEAU

SE PARLER, SE TOUCHER, S'EMBRASSER. ÊTRE ENSEMBLE

10 JUILLET
31 AOÛT
2020

Le musée est par essence un lieu de privation du toucher car il y est interdit aux visiteurs de toucher les œuvres afin de prévenir les risques de dégradations. Dans leur immense majorité, ces visiteurs n'ont absolument aucune intention de dégrader voire de mutiler l'œuvre dont ils s'approchent. Alors, pourquoi tendent-ils les mains vers elle ? D'une certaine façon parce qu'elle les interpelle : sa beauté, sa sensualité appellent la caresse, comme si toucher permettait de mieux apprécier, de jouir plus pleinement de ce que l'on regarde. Mais aussi d'amplifier notre connaissance de ce que l'on observe, en se mettant en contact physique avec les matériaux. Toucher est pour certains une manière de vérifier la réalité de l'œuvre ou de l'objet, d'éprouver son authenticité. Toucher permet d'affiner notre connaissance visuelle, intellectuelle des choses. Ces tentatives révèlent combien notre appréhension du monde extérieur est fondée sur une approche multi-sensorielle, irréfléchie tant elle est intuitive. Je regarde, je m'approche, je touche, je caresse, etc.

Le toucher est depuis toujours au musée synonyme de péril pour les œuvres. Ce rapport individuel est potentiellement générateur de menaces pour le bien commun, le patrimoine public. Rejoignant ainsi d'autres points de vue beaucoup plus anciens condamnant le toucher, sens soumis à réprobation morale du fait de sa proximité avec le péché de chair, sens dont l'importance fut minorée pendant plusieurs siècles au profit de la vue - dont le primat est incontesté à l'ère de culture digitale et de l'ouïe.

Cela fait du musée un lieu idéal pour proposer une réflexion sur le sens du toucher et les gestes qui le permettent. C'est la raison d'être du parcours *À Fleur de Peau*, éclos en juillet 2020 au lendemain du premier confinement imposé par la pandémie de Covid 19. Au travers d'une sélection d'œuvres mettant en scène le toucher, la relation à l'autre, les distances entre les êtres imposées par des codes sociaux et picturaux, nous vous proposons d'explorer ensemble les plaisirs des gestes qui nous relient aux autres et au monde et tenterons d'identifier les frustrations que génère - pour chacun de nous et pour nous collectivement en un temps donné - le fait d'en être privé. Le musée et les œuvres ne sont plus ici exclusivement objets d'histoire de l'art mais apparaissent comme objets d'enquête anthropologique.

Ce parcours est né de la volonté de voir le musée du Petit Palais apporter sa contribution au brassage d'idées que suscite l'adoption des mesures de distanciation sociales et de gestes barrières. Ce parcours a vu le jour grâce à la pétillante complicité des musées municipaux, Avignon Musées, de la Collection Lambert et de la Fondation Calvet.

Aux sculptures et peintures médiévales du Petit Palais se mêlent des œuvres d'artistes contemporains de la Collection Lambert, des spécimens du Museum Requien, des bronzes et terres cuites du musée Calvet ainsi que des dessins et textiles du Palais du Roure.

Dominique Vingtain,
Directrice du Musée du Petit Palais





PLAISIRS SENSUELS

Ces fresques constituaient le décor d'une maison : trois scènes courtoises composaient un cycle recouvrant les murs d'une petite salle et racontant une histoire, peut-être celle des fiançailles de deux jeunes gens.

L'action se situe dans une nature luxuriante. D'élégants jeunes gens se promènent dans une forêt, écoutant de la musique, dansant une ronde (la carole vraisemblablement). On aime alors s'entourer de représentations de la vie aristocratique, mettre en scène les divertissements de sa classe sociale, souvent sur fond d'emprunts à la littérature.

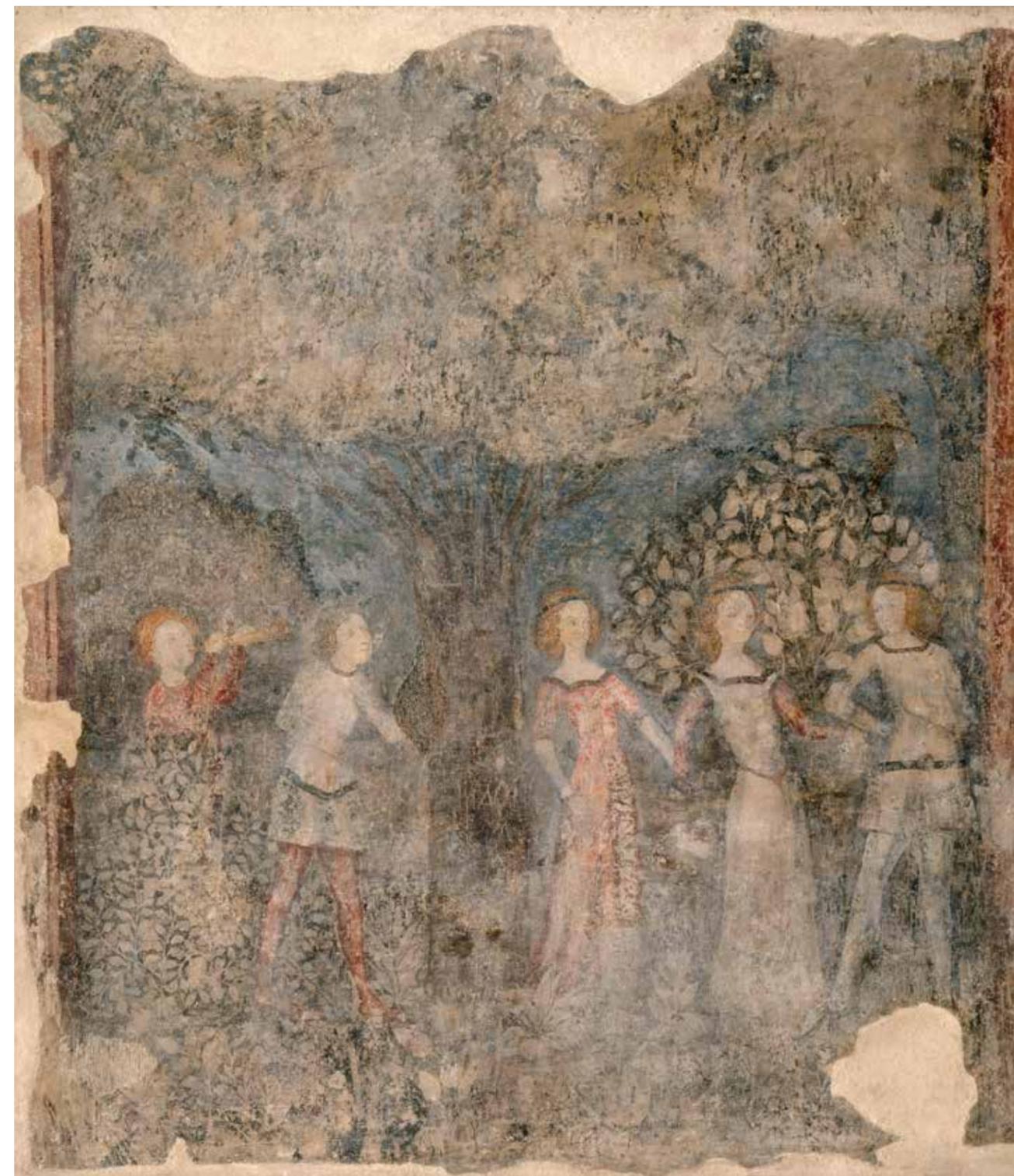
Dans les villes de la fin du Moyen Âge encloses dans leurs remparts, où le tissu urbain est dense et les maisons peu lumineuses, on s'entoure d'images de la nature, au sein de laquelle on cherche le délassement et le retrait du monde. Mais ce sont aussi des lieux de convivialité : on s'y retrouve pour se promener ou comme ici danser.

Depuis des siècles, l'être humain aspire à ces plaisirs simples : se tenir par la main, danser, s'embrasser, plaisirs parfois réprouvés par la morale et quelquefois proscrits pour lutter contre la diffusion des maladies virales.

La Carole

Fresques de la maison
dite de la reine Jeanne
à Sorgues
Vers 1380-1390

Musée du Petit Palais,
dépôt du musée du
Louvre (1976)
R.F. 1937-22





PUNITION DIVINE ET DÉSORDRES DE LA PEAU

Job est assis, absorbé dans une douloureuse réflexion. Lui, l'homme prospère à qui tout réussissait, a été frappé par d'innombrables malheurs qui lui ont été volontairement infligés pour mettre sa foi à l'épreuve. Après avoir été privé de ses enfants et de ses biens, le voici maintenant meurtri dans sa chair, couvert d'ulcères qui le rendent repoussant. Sa femme (à gauche) le presse de renier son Dieu. Ses amis (à droite) l'enjoignent de reconnaître sa responsabilité dans ses malheurs. Job s'interroge sur l'inéquitable sort des méchants et des justes dans ce monde. Les désordres de sa peau sont le signe de son infamie, le tiennent à distance des autres. La souffrance le conduit à une intense introspection.

Histoire de Job

Chapiteau de Notre-Dame
des Doms
Vers 1170-1180
Marbre blanc

Musée du Petit Palais,
dépôt de la Fondation
Calvet (1979)
N 171



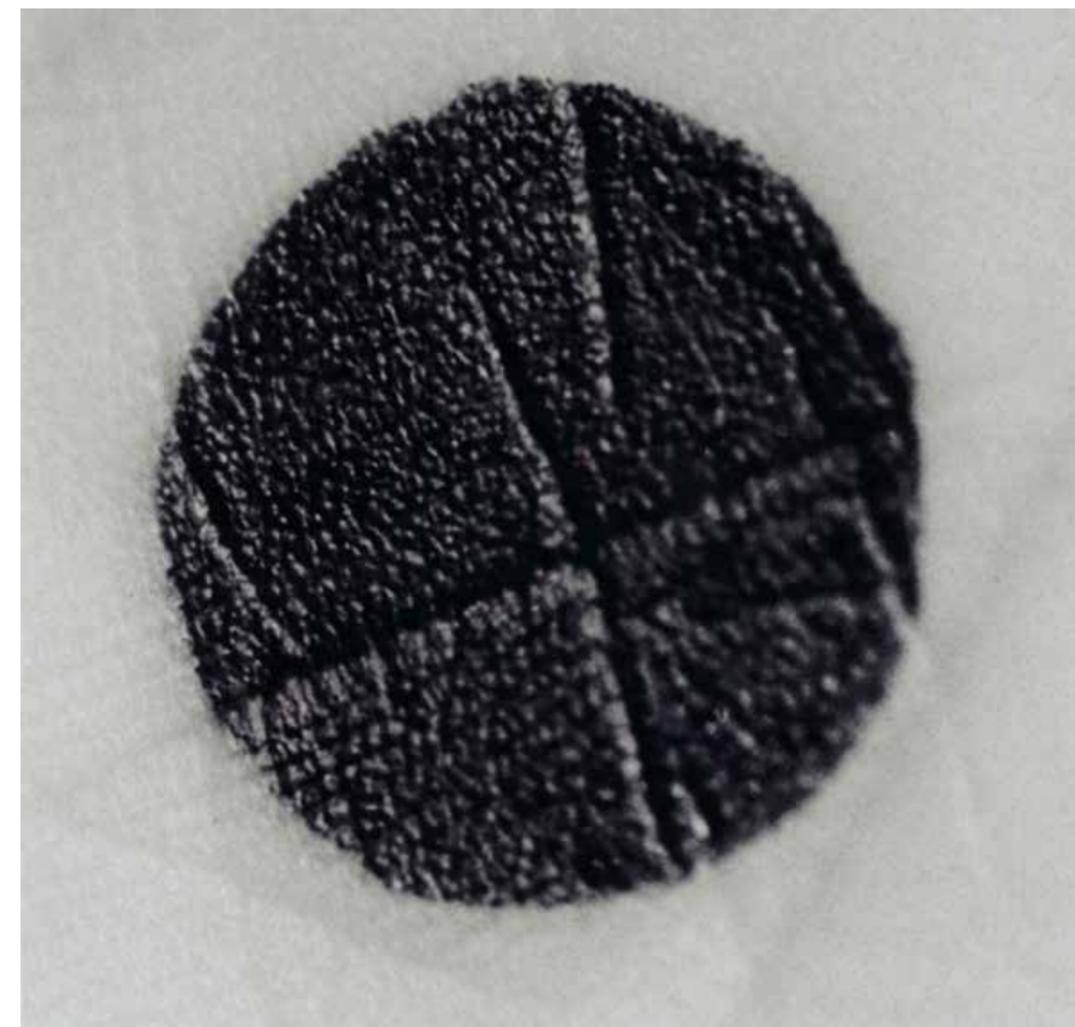
Black Spot

Douglas GORDON
2000
Photographie

Collection Lambert, Paris
/ Dépôt à la Collection
Lambert, Avignon

La peau est la limite entre soi et l'autre, entre l'intime et le monde. La peau nous relie à l'extérieur et nous permet de délicieuses expériences sensorielles. Mais la peau exprime aussi les désordres de notre être psychique et physique en se marquant de pathologies soudaines ou chroniques qui, comme celle de Job, nous caractérisent différemment aux yeux des autres.

La peau est le siège de punitions sociales - on la marque au fer rouge, on y inscrit des numéros - qui chosifient l'individu. La peau est encore un marqueur de l'ordre social : des tatouages et des scarifications au maquillage qui expriment l'appartenance à un groupe. Mais la peau est aussi lieu d'affirmation individuelle, dans une double dimension hédoniste et contestataire avec le tatouage.







AU CONTACT DE NOUS-MÊME ET DES AUTRES : NOS MAINS

Des mains en forme de portraits : la collection de Jeanne de Flandresy au Palais du Roure

Jeanne de Flandresy (1874-1959), femme de lettres, créatrice de l'Institut méditerranéen au Palais du Roure d'Avignon, faisait dessiner les mains de ses amis comme si celles-ci suffisaient à en dessiner le portrait. Autant de dessins qui témoignent de ses relations amicales et mondaines, autant de mains figées dans le geste symbolisant la profession de chacun.

Jeanne fit aussi faire un moulage de sa main, fine et parée de son alliance, posée sur celle de son époux, l'archéologue Emile Espérandieu, plus large et vieillie, symbole inaltérable de leur union sociale et charnelle.

Soudain nous ne pouvons plus serrer la main aux nombreuses personnes que nous rencontrons. Nous remplaçons aujourd'hui ce geste très ancien et très français par un salut de la tête ou de la main. Soudain nous constatons combien la prohibition de ce geste instaure un flottement dans l'approche et la salutation de l'autre.

Les mains en prière de Louis Le Cardonnel
Henry GROUX
1928. Dessin
Palais du Roure,
1 PDR_F_OAO56



Les mains de Frédéric Mistral
Maurice LAMBERT
1906. Dessin
Palais du Roure,
1 PDR_F_OAO21

La main droite d'Emile Espérandieu
Paul AUDRA
1937. Dessin
Palais du Roure,
1 PDR_F_OAO133



La main droite de Folco de Baroncelli
Jean-Pierre GRAS
1943. Dessin
Palais du Roure,
1 PDR_F_OAO83

Main droite de Jean Henri-Fabre
Photographie
Palais du Roure,
1 PDR_F_OAO200



Les mains sont l'instrument du toucher : elles nous permettent de connaître les contours et les textures de notre corps comme de celui de l'autre. Nos deux mains se combinent en une infinité de gestes qui nous mettent en contact intime et social avec les autres.

Entre soi et soi, nos deux mains se joignent pour le recueillement et la prière. Comme dans cette photographie d'Andres Serrano où l'orbe des mains de Sœur Jeanne Myriam, forme un havre paisible et accueillant. Un geste universel d'une remarquable puissance qui exprime le moment d'harmonie où retrait en soi et rayonnement vers les autres se rejoignent.



The Church (Sœur J. Myriam)
Andres SERRANO

1991. Photographie
Collection Lambert,
Paris / Dépôt à la
Collection Lambert,
Avignon



THE DEATH OF MARCELLUS
MICHELANGELO
1525
MARBLE
ROMA, ITALY

THE DEATH OF MARCELLUS
MICHELANGELO
1525
MARBLE
ROMA, ITALY

S'ABANDONNER CONTRE L'AUTRE

Le Christ et ses douze disciples partagent leur dernier repas, charnellement liés les uns aux autres. Leurs gestes s'enchaînent pour conduire notre regard au couple central : le Christ sur la poitrine duquel saint Jean l'Évangéliste, « le disciple que Jésus aimait », le plus jeune d'entre eux, appuie sa tête dans un geste d'abandon qui dit sa foi et son engagement total.



La Cène
Atelier du Maître de la Madeleine
3^{ème} quart du XIII^e siècle

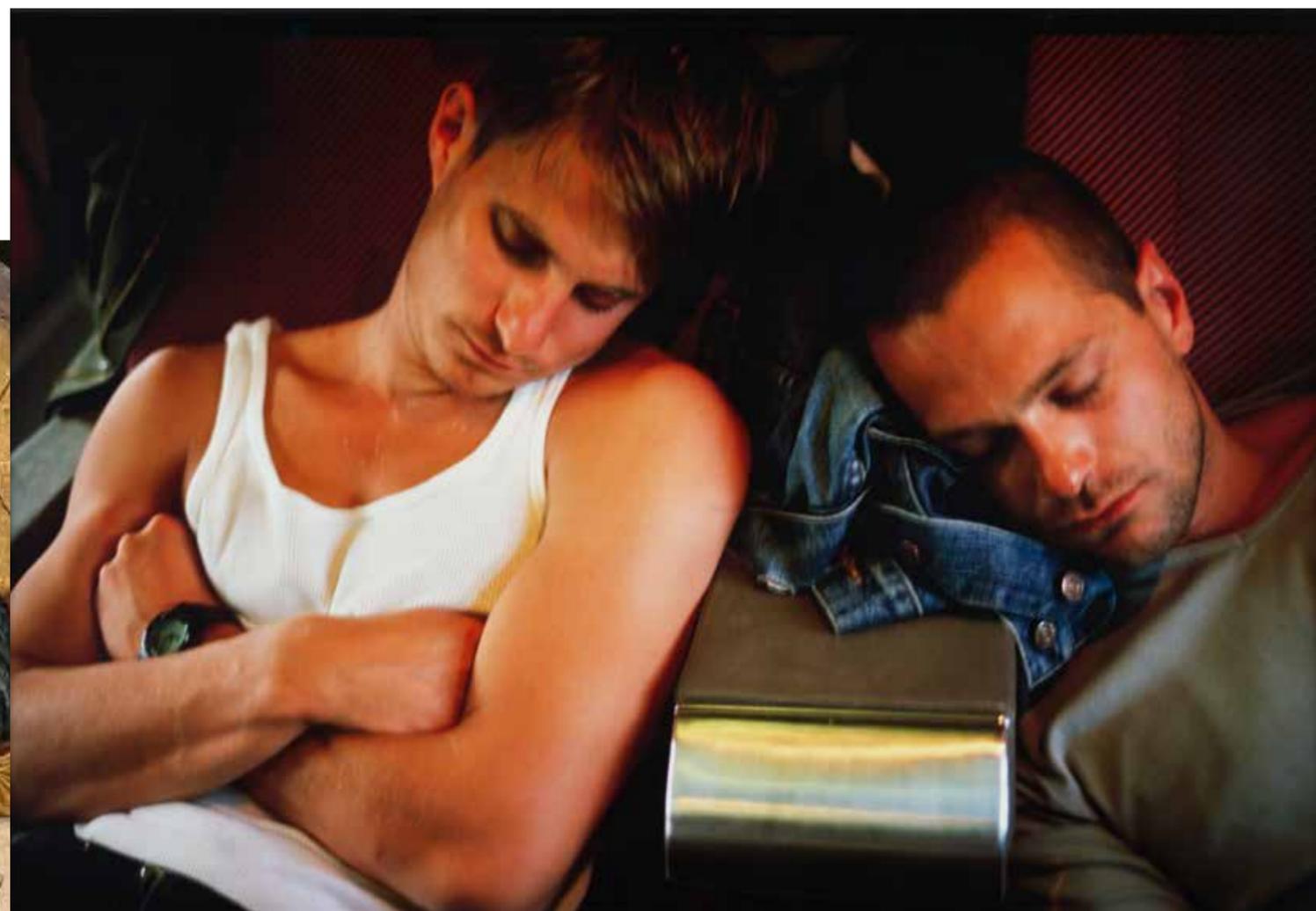
Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée du Louvre (1976),
inv. 20148



Se laisser aller contre l'autre est le geste de l'abandon paisible, annonciateur du sommeil en toute quiétude des bébés contre leurs parents, des amis ou des amants. D'une scène sacrée à un moment de vie quotidienne, du Christ et Jean l'Évangéliste à Clemens et Jens, un même abandon confiant, une même chaleur corporelle qui reconforte et relie dans un même élan celui qui se donne et celui qui accueille.

**Clemens and Jens
on the train to Paris**
Nan GOLDIN
1999
Photographie

Collection Lambert, Paris / Dépôt à la Collection Lambert, Avignon





LA BONNE DISTANCE ENTRE LES ÊTRES

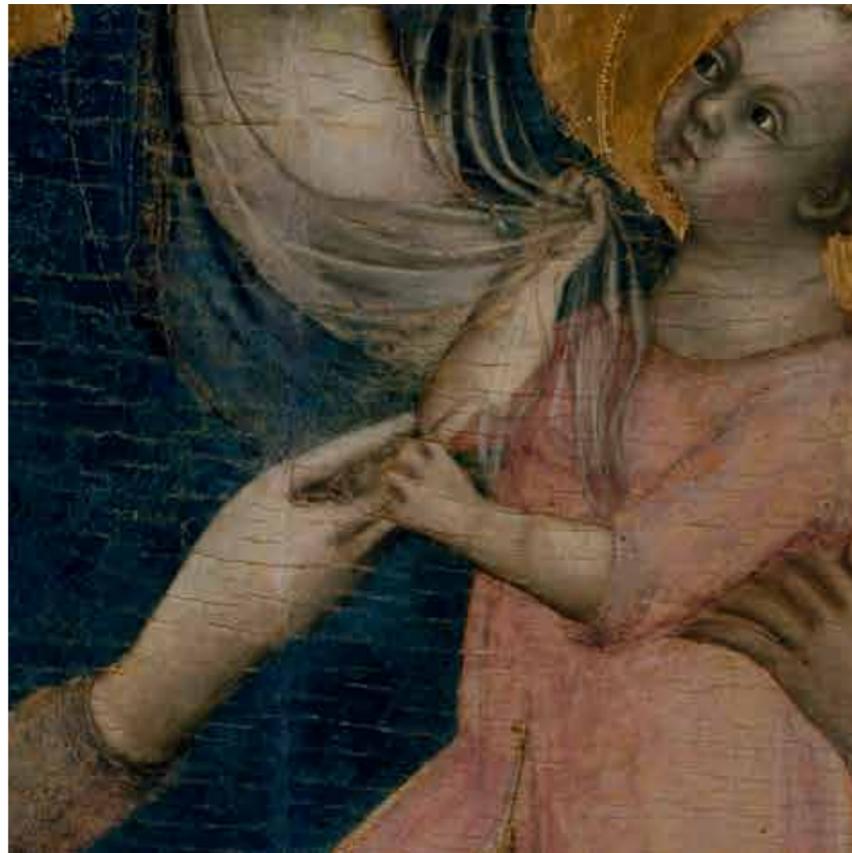
Le peintre inconnu qui peint cette monumentale Vierge est une figure importante de la peinture en Ombrie au XIV^e siècle : son œuvre témoigne des conventions de l'époque pour représenter sur un même tableau figures sacrées et profanes.

Les deux commanditaires de cette œuvre, Filippo di Pace et son épouse Jacoba, sont si petits au pied du trône de la Vierge. Figures rigoureusement symétriques, ils se relient à elle symboliquement par l'intensité de leur prière. Six anges s'échelonnent autour du trône : en les plaçant les uns au-dessus des autres, le peintre cherche à restituer une profondeur de champ. Toutes ces distances entre les figures ne sont que conventions, non pas réalistes mais conventions plastiques, permettant à chacune d'être à sa juste place symbolique. Quand il veut montrer l'humanité de la Vierge, ce maître ne cherche pas à lui donner une physionomie expressive : il choisit de mettre en lumière le geste central de la main de la mère tenant la menotte du fils. Un détail si puissamment éloquent qu'il suffit à rendre plus humaine cette figure de Vierge en majesté.

La Vierge de Majesté avec six anges et les donateurs Paci

Maître de 1310
1310

Musée du Petit Palais,
collection Campana, dépôt
du musée du Louvre (1976),
inv. 20439





TOUCHER L'AUTRE AVEC RESPECT

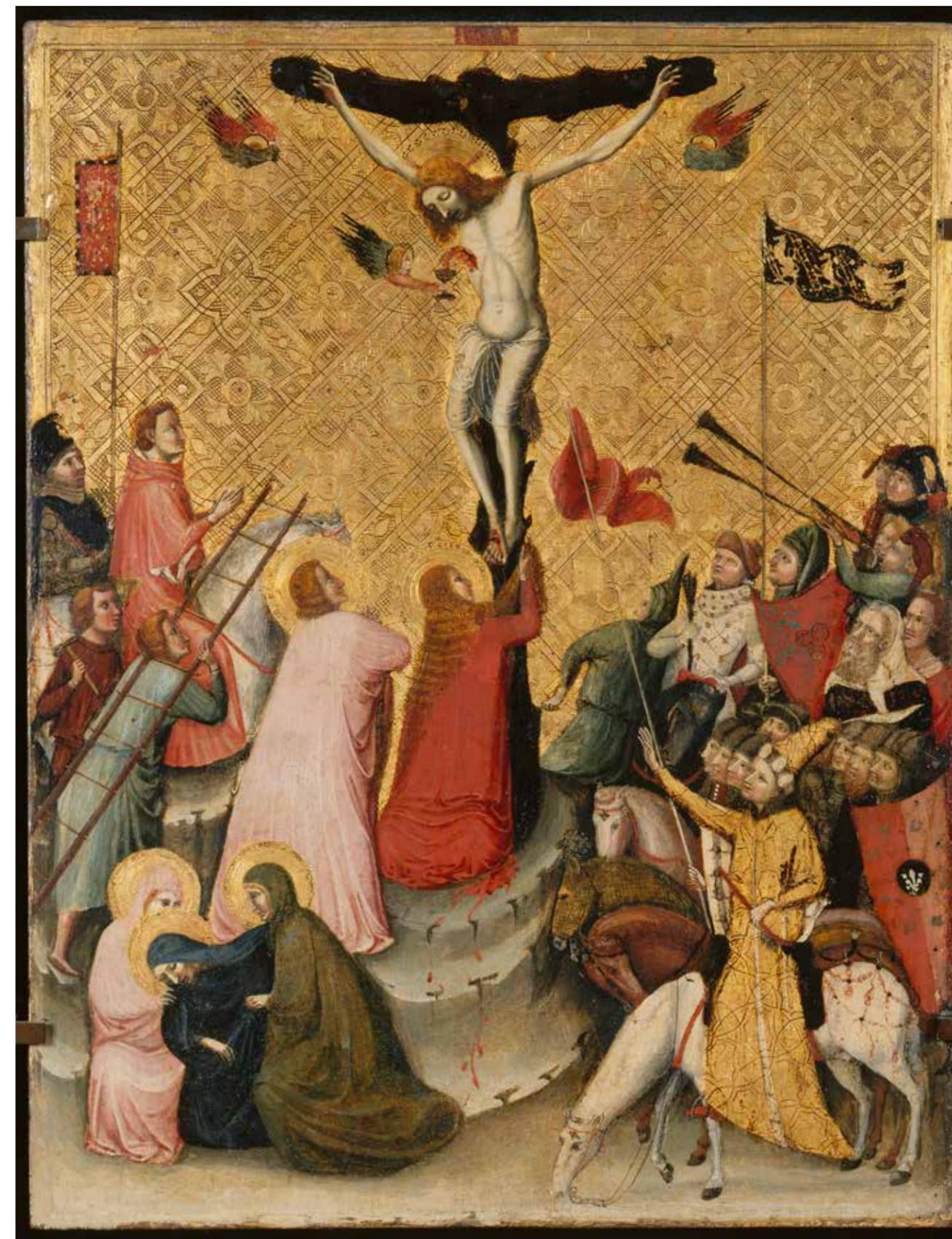
À ce moment précis que voyons-nous ? Le précieux sang du Christ s'échappe de la blessure que Longin vient de lui infliger sur le torse. Sa tête retombe pesamment sur sa poitrine. La Vierge accablée de douleur s'effondre. Le Christ vient de mourir après avoir recommandé sa mère à Jean. Avec Marie-Madeleine, il n'a pas échangé de paroles mais c'est elle qui, au pied de la croix, est occupée à nettoyer avec ses cheveux les plaies sanguinolentes de ses pieds.

Observons ce détail : tandis que les saintes femmes soutiennent à pleines mains le corps affaissé de la Vierge, la main droite de Madeleine ne touche pas directement le corps du Christ car elle est couverte de ses cheveux. Signe qu'il ne peut y avoir de contact charnel entre Madeleine et le Christ, puisque la personne de ce dernier est sacrée. Comme le prêtre qui couvre ses mains d'un linge pour saisir les objets du culte. La souillure s'inscrit dans le toucher, un sens considéré avec circonspection au Moyen Âge car il conduit au péché de chair.

La Crucifixion

Pseudo-Jacopino di Francesco
Début des années 1320

Musée du Petit Palais,
collection Campana, dépôt
du musée du Louvre (1976),
inv. M.I. 422





LA PEAU ET SES COULEURS

Ce petit tableau précieux du XIV^e siècle était destiné aux moments de prière intime au contact direct d'une œuvre représentant un sujet sacré. Ici, une *Pietà* : la Vierge assise au sol recueille le corps du Christ mort. Elle le tient serré contre elle, pose son visage contre le sien dans un geste d'infinie tendresse comme on le fait avec un petit enfant.

Certains historiens de l'art ont dit de ce sujet iconographique qu'il est « particulièrement touchant », traduisant ainsi l'idée de cette époque que pour entretenir la foi du fidèle, il faut des images qui le « touchent », éveillent sa sensibilité, en évoquant les gestes de contacts charnels qu'il connaît dans sa vie quotidienne et lui font ressentir son humaine proximité avec la Vierge et le Christ.



La Pietà
Maître de la Pietà
3^eme quart du XIV^e siècle

Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée
du Louvre (1976), inv. 20438

N'oublions pas que ces images qui nous paraissent universelles et intemporelles ne parlent ainsi qu'aux sociétés nourries de catholicisme. C'est ce que nous rappelle Andres Serrano avec *The Other Christ*. En changeant uniquement la couleur de peau du Christ, les deux figures associées de la Vierge et de son Fils ne nous apparaissent plus dans leur souveraine évidence : elles nous interrogent plus qu'elles ne nous « touchent ».

The Other Christ
Andres SERRANO
2001
Photographie

Collection Lambert, Paris
/ Dépôt à la Collection
Lambert, Avignon





TOUCHER POUR COMMUNIER

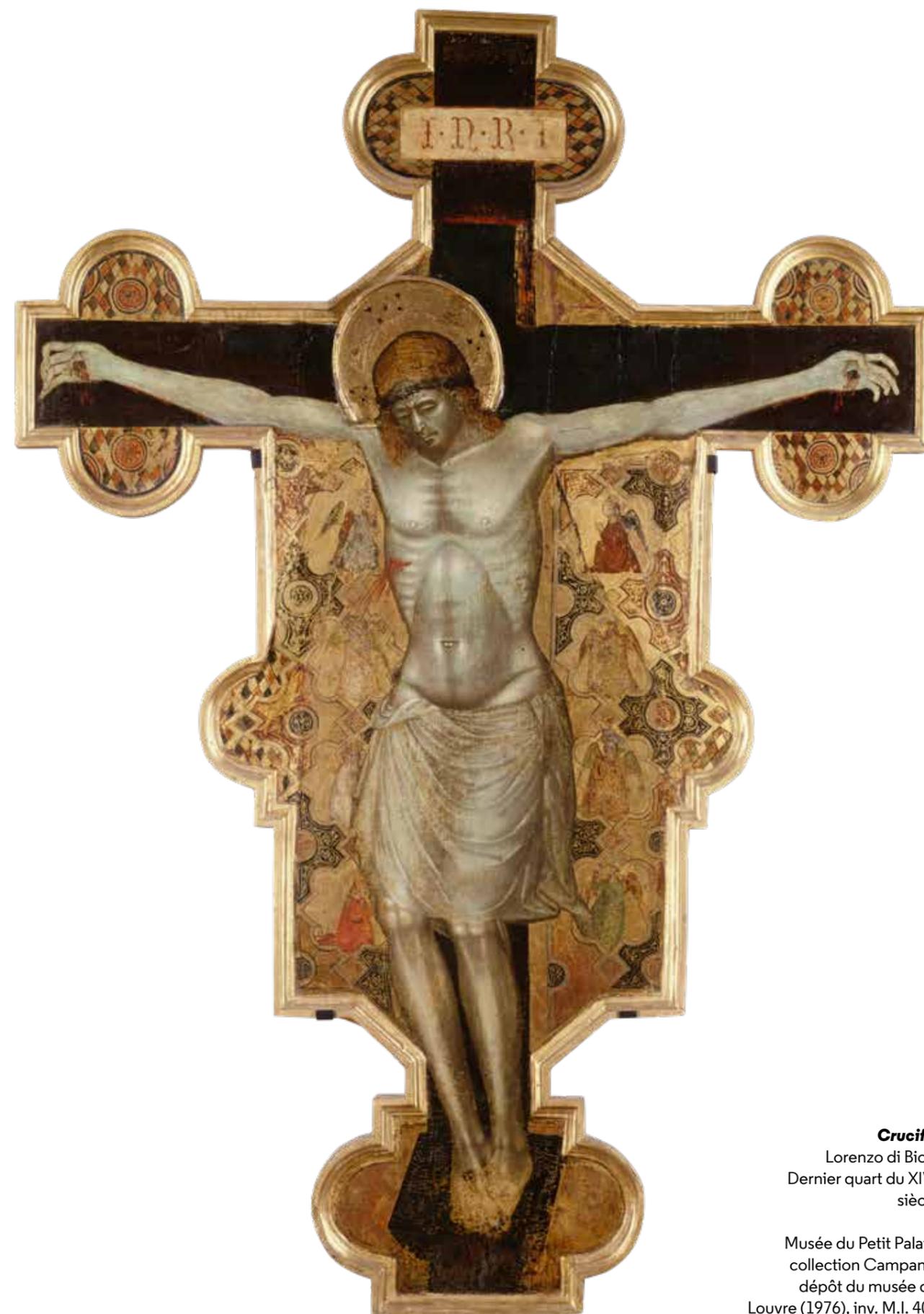
Le Christ est fixé à la croix par des clous transperçant les chairs de ses pieds et de ses mains. La croix, elle, était suspendue dans le chœur d'une église, ici ou là dans une des paroisses de Florence. Le Christ, lui, est suspendu pour l'éternité dans le moment qui suit sa mort. Cette image d'un temps suspendu, les fidèles ont voulu, innombrables, en éprouver la véracité en touchant ou embrassant les pieds du Christ. À cause de ces contacts répétés des mains et des bouches, les pieds du Christ se sont effacés. Cette pratique ancienne de toucher les représentations religieuses, les gisants des tombeaux, d'embrasser l'iconostase d'une église orthodoxe ou le Mur des Lamentations, permet aux fidèles de communier non seulement par l'esprit mais aussi charnellement. Leurs prières s'incarnent en eux et se projettent dans le corps représenté. Le toucher participe ici pleinement à l'élaboration spirituelle de la prière. Ce qu'exprime parfaitement la double signification du mot *sensus* en latin médiéval, désignant à la fois la perception physique et l'interprétation intellectuelle.

Cet héritage est si puissamment incorporé dans les sociétés de matrice catholique que la photographie du pied meurtri d'un cadavre à la morgue par Andres Serrano renvoie instantanément aux blessures du Christ crucifié.



The Morgue :
Rat Poison Suicide II
Andres Serrano, 1992
Photographie

Collection Lambert, Paris
/ Dépôt à la Collection
Lambert, Avignon



Crucifix
Lorenzo di Bicci
Dernier quart du XIV^e
siècle

Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée du
Louvre (1976), inv. M.I. 406



LE CORPS SOCIAL RASSEMBLÉ

Ce petit étendard était sorti de son église pour être exhibé en procession lors de fêtes religieuses. Tout le corps social s'y trouve abrité sous le manteau protecteur de la Vierge : 4 couples de flagellants, 50 *raccomandati* (protégés). Les personnages sont caractérisés par leur coiffure, selon leur fonction ecclésiastique ou leur richesse. Tous se tiennent étroitement serrés autour de la Vierge, de même que les fidèles se pressaient lors des processions dans les rues de leurs cités. Ils se rassemblent pour demander protection à la reine du Ciel. Ici les distances sociales sont abolies, ce que le peintre symbolise en leur donnant à tous la même taille. Les individus se mêlent en un unique corps social qu'il s'agit de protéger.

Ces images connurent grâce aux confréries de pénitents un grand succès en Italie centrale à la fin du Moyen Âge. La crainte des épidémies de peste conduisait à rechercher la protection de la Vierge de Miséricorde. Pourtant, ces grands rassemblements de fidèles pressés les uns contre les autres étaient déjà ce que les autorités proscrivaient pour tenter de lutter contre la propagation des maladies contagieuses.



La Vierge de Miséricorde
Pietro di Domenico da Montepulciano

Premier quart du XV^e siècle
Musée du Petit Palais, collection Campana,
dépôt du musée du Louvre (1976), inv. M.I. 443

S'ÉTREINDRE POUR VIVRE ENSEMBLE UN ÉVÉNEMENT

Pour Monk, ses deux mains gauches superposées, intriquées, ressemblent à sa main droite. Etrangeté de ce qui nous est si familier sitôt que l'on change de point de vue. Etrangeté de cet « outil » indispensable à la survie de l'être humain dès son origine mais aussi plasticité de cet « organe » modelé au fil des siècles en une large gamme de gestes codifiés, exprimant les nuances de notre relation à l'autre et de notre intériorité.

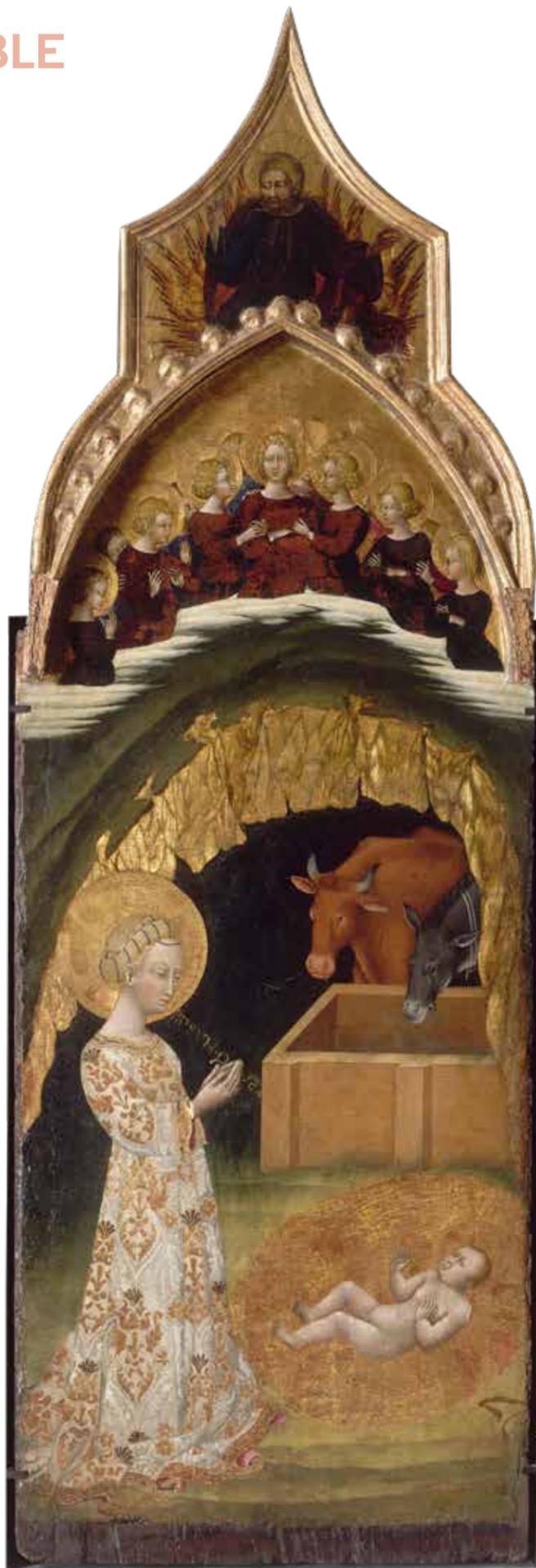
Ainsi en est-il chez Giovanni di Paolo. Quand ce grand peintre siennois veut représenter le chœur des anges chantant sa joie depuis le ciel à la naissance de Jésus, il les figure serrés les uns contre les autres et subtilement reliés par les gestes de leurs mains. Sur le fond brun rouge de leur tunique, leurs mains claires forment une chaîne qui souligne l'harmonie de leur groupe et exprime l'intensité de leur joie partagée : leurs mains sont douées de plus d'expressivité que leur visage. Mais les deux anges placés à chaque extrémité de la scène participent pleinement sans être reliés aux autres par leurs mains. La présence est possible sans lien charnel avec les autres.

Ce moment de grande joie, la Vierge l'exprime par une salutation à Jésus matérialisée en lettres d'or traversant la conque de ses mains en prière pour aller toucher son fils. Le Verbe doit s'incarner pour « toucher » nos coeurs.

La Nativité

Giovanni di Paolo, XV^e siècle

Musée du Petit Palais, collection Campana, dépôt du musée du Louvre (1976), inv. 20 283



My left hand and my left hand made look like my right hand

Jonathan MONK
2004

Tubes fluorescents

Collection Lambert, Paris
/ Dépôt à la Collection
Lambert, Avignon



L'ENTRE DEUX : ÊTRE INTENSÉMENT ENSEMBLE DANS DES ESPACES DISTINCTS

Sous le porche de sa demeure, Marie agenouillée, mains gracieusement croisées haut sur sa poitrine. Elle vient d'interrompre sa lecture des Écritures. Derrière elle, une porte ouverte laisse entrevoir sa chambre.

Nous comprenons qu'elle est chez elle, dans cet espace intermédiaire entre le dedans et l'extérieur qu'est le porche, entre le privé et le public.

De l'autre côté de la colonnade se tient l'archange Gabriel, un genou à terre. Il présente un lys immaculé et fait un geste de bénédiction. Lui est à l'extérieur de la demeure. Caporali utilise ici avec brio un dispositif de perspective latérale pour donner de la profondeur à un schéma de composition biparti, traditionnellement utilisé dans les scènes de l'Annonciation. La première colonne est à équidistance entre les deux personnages.

Gabriel et Marie ne se parlent pas, ne se regardent pas, ne se touchent pas. Ils sont à distance respectable l'un de l'autre, chacun dans son espace. Pourtant, ils vivent ensemble un moment unique d'une profonde intensité. Sur leur auréole sont inscrites les paroles de la salutation angélique. Mais le dialogue est ici intérieur, cérébral.

Le mouvement vient de Dieu le Père et se lit dans le tracé des rayons d'or de la colombe, seule autorisée à traverser la colonnade pour pénétrer dans la demeure de Marie. Rayons d'or qui rendent visible aux yeux des fidèles l'entrée du divin dans le lieu de la Vierge devenue, en cet instant, un lieu pénétré.



L'Annonciation

Bartolomeo Caporali
1450 - 1460

Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée du Louvre
(1976), inv. M.I. 502



LES GESTES DE L'ÉVEIL ET DE L'AFFECTION

Botticelli est très jeune quand il peint cette Vierge, à l'époque où il commence à élaborer un modèle d'image dévotionnelle promise à un grand succès à Florence dans le dernier quart du XV^e siècle. Les acquéreurs sont nombreux pour ce type de tableau que l'on place dans sa maison et qui peut faire l'objet d'un cadeau de noces.

Il s'agit pourtant d'un thème iconographique très ancien, repensé jusqu'à devenir l'image préférée de la dévotion privée, au moment où les fidèles délaissent les représentations de la Crucifixion et de la Passion au profit de celles montrant le Verbe fait chair : la Vierge et l'Enfant et l'Annonciation.

La Vierge et Jésus sont devenus une mère et son fils, reconnaissables à leur auréole diaphane ainsi qu'au manteau bleu de la Vierge. On ne voit pas immédiatement que Marie s'apprête à allaiter l'Enfant. Mais les gestes qu'ils font sont bien ceux d'une mère, tenant d'une main ferme le visage de son enfant pour l'approcher de son sein, et d'un enfant, agrippant le bras maternel et tendant sa main libre vers elle.

Les gestes de l'affection partagée sont aussi ceux de l'éveil du nourrisson. Des études de psychologie montrent les dégâts causés au développement de l'enfant par la privation du contact charnel avec son parent. À tel point que dans les services de néonatalogie, il existe des mesures spécifiques pour toucher les prématurés séjournant dans les couveuses (méthode kangourou). Le toucher nous est essentiel.

La Vierge et l'Enfant

Sandro Botticelli
Vers 1465-1470

Musée du Petit Palais,
collection Campana, dépôt
du musée du Louvre (1976),
inv. M.I. 480



LA MISE À DISTANCE DE MARIE-MADELEINE PAR LE CHRIST. LE VOIR SUFFIT

Consacré au thème de la rencontre, ce petit panneau est symétriquement composé autour du groupe central figurant la première christophanie (apparition du Christ à Marie-Madeleine), manifestant la véracité de la résurrection du Fils de Dieu. Autour d'eux, deux autres couples et deux autres rencontres : la Visitation, rencontre entre Marie et sa cousine Elisabeth, et la rencontre de saint François d'Assise et de saint Dominique, sujet fréquemment représenté. Les deux femmes et les deux hommes s'enlacent et s'embrassent. Ces deux groupes symétriques viennent souligner le caractère exceptionnel de la christophanie centrale dont les deux protagonistes ne se touchent pas. C'est le moment où le Christ dit à Madeleine : « Ne me touche plus, car je ne suis pas encore monté vers le Père, mais pars vers les frères et dis-leur : « Je monte vers mon Père et votre Père, et mon Dieu et votre Dieu » (Jean 20, 17, 18).

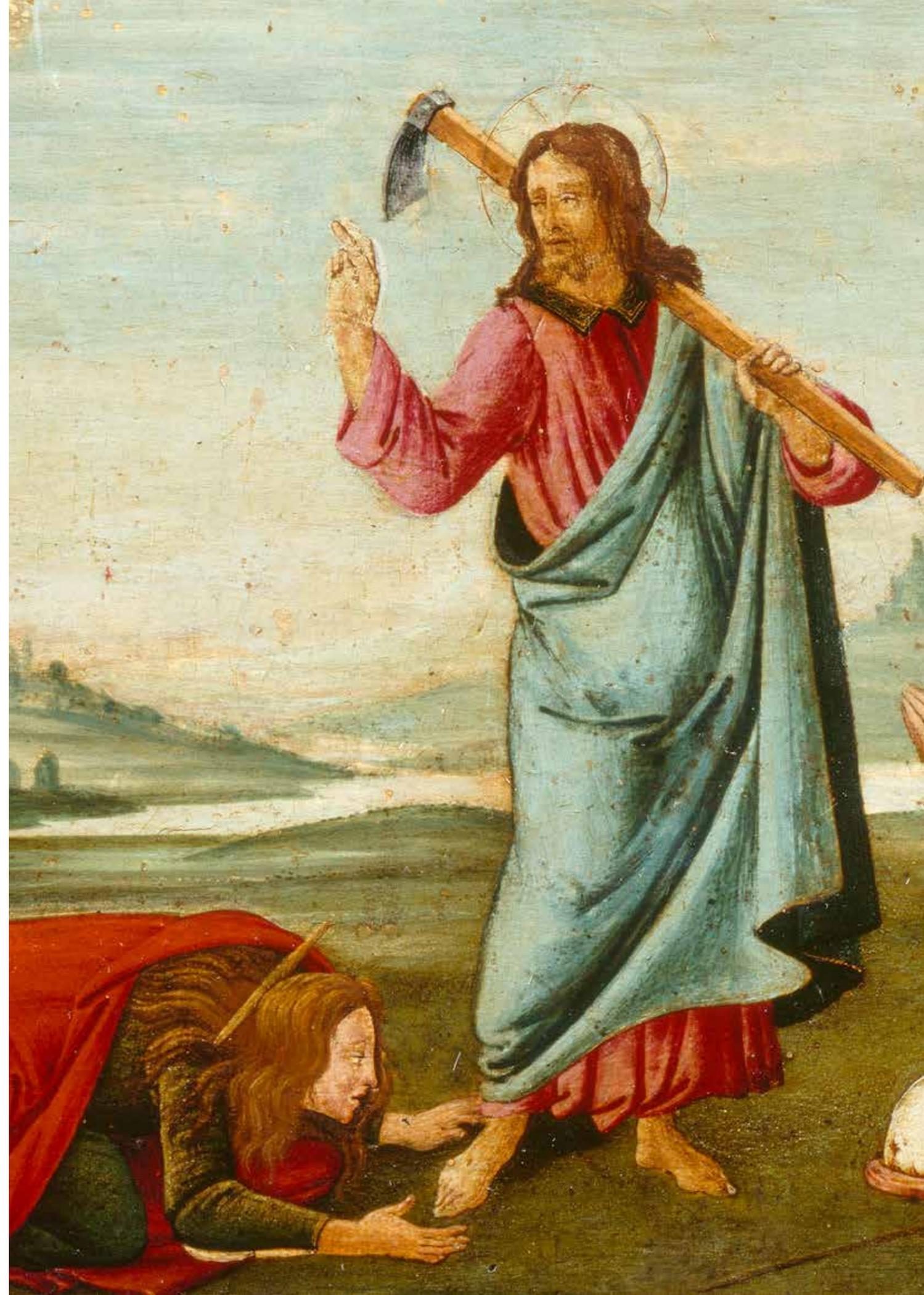
Mais pourquoi le Christ lui refuse-t-il à elle, sa fervente disciple, ce qu'il permettra aux Saintes Femmes et à Thomas ? Certains ont évoqué une mauvaise traduction en latin du texte grec : il aurait fallu comprendre non pas « ne me touche pas » mais « ne t'attache pas à moi comme si tu étais appelée à me suivre là où mon Père m'appelle ».

Cette confusion vient souligner l'analogie très ancienne entre les actions de toucher et de s'attacher. Toucher l'autre est un geste d'attachement, d'engagement.

Noli me tangere (ne me touche pas)

Atelier de Botticelli (ou autographe ?)
Après 1490

Musée du Petit Palais,
collection Campana, dépôt du musée
du Louvre (1976), inv. M.I. 554



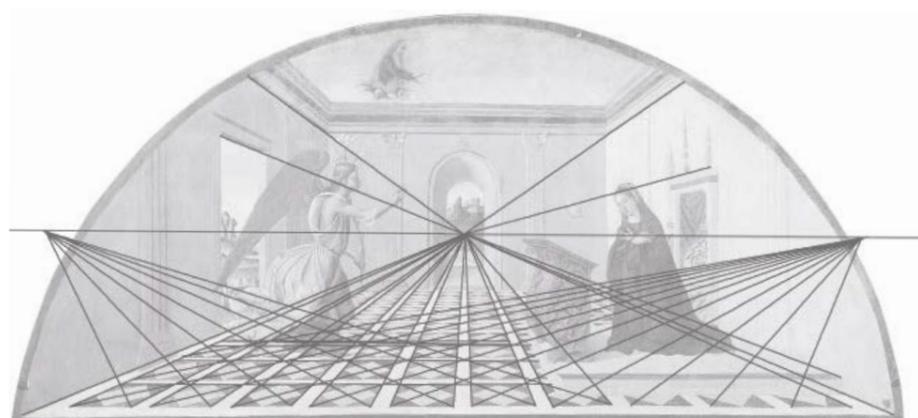


LE MYSTÈRE DE L'INCARNATION : FÉCONDER SANS ÉTREINDRE

Entre Gabriel - saisi à l'instant où, descendant du ciel, il pose un pied à terre - et Marie, un imposant espace vacant. Le lieu où se déroule la scène est savamment construit par le peintre grâce à sa science de la perspective. Il invente un espace parfait mais un espace irréel, mieux à même d'accueillir la représentation de l'inconcevable rencontre du divin et de l'humain. Ce lieu parfait est conçu pour émerveiller le fidèle et, par là, le convaincre de ce qu'il voit.

L'Annonciation est ici silencieuse : aucune parole n'est échangée entre Gabriel et la Vierge. Gabriel salue, Marie croise ses mains hautes sur sa poitrine en geste d'acceptation. Les gestes de la main établissent un dialogue silencieux et à distance entre les personnages. La main droite de Gabriel bénit la Vierge, la main droite de Dieu le Père très haut dans le ciel envoie la colombe d'un geste d'autorité. Cela suffit à se comprendre et à être compris des fidèles.

Dans un instant, la colombe de l'Esprit Saint va toucher le ventre de Marie et aussitôt, sans étreinte charnelle, s'incarne en elle le fils de Dieu. Les peintres ont rivalisé de créativité pendant des siècles pour représenter ce mystère. La puissance du Verbe – et de surcroît ici du Verbe silencieux – est telle que la fécondation peut advenir sans contact physique.



L'Annonciation
Bartolomeo della Gatta
(attribué à)
Vers 1500

Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée du Louvre
(1976), inv. 20 177

INFLIGER DES MORTIFICATIONS À SA CHAIR

Monumentale cette bannière de procession, témoin de toutes celles commandées par les confréries de pénitents en Italie centrale au XV^e siècle, souvent à l'effigie de la Vierge de Miséricorde dont ils réclament l'intercession. Depuis la grande Peste Noire, qui a décimé un tiers de la population européenne en cinq ans (1348-1352), cette maladie est devenue endémique en Europe. Durant tout le XV^e siècle, elle frappe périodiquement et très durement. Les fidèles se tournent alors vers la Vierge de Miséricorde.

La Vierge, monumentale, hiératique, enveloppe de son majestueux manteau les membres d'une confrérie de pénitents qui lui sont présentés par saint François d'Assise et sainte Claire.

On voit ici les flagellants vêtus de grands manteaux blancs conçus pour pouvoir infliger des mortifications à leur chair, prenant exemple sur les souffrances endurées par le Christ.

Ainsi espèrent-ils gagner leur salut.

Un très subtil enchaînement de gestes de toucher lie les personnages entre eux selon une hiérarchie descendante. La Vierge touche la tête de chacun des saints de deux doigts bénissant, très gracieux. Par ce geste, elle les protège. Plus bas, chacun des deux saints pose sa main sur la peau lacérée de coups de fouet de deux flagellants. Par leur taille et la direction de leur regard, les deux saints sont à mi-chemin entre le monde réel des confrères et le monde divin de la Reine du Ciel. Ils intercèdent en faveur des flagellants puis, en les touchant, leur communiquent la protection reçue de la Vierge de Miséricorde.

Le toucher d'un saint protège les fidèles. L'imposition d'une main bénissant est une forme de sacrement.



La Vierge de Miséricorde

Niccolò da Foligno
(atelier de ?)
Seconde moitié du XV^e siècle

Musée du Petit Palais,
collection Campana,
dépôt du musée du Louvre
(1976), inv. M.I. 487





TOUCHER POUR CROIRE

La Vierge est à nouveau jeune. Son corps glorieux est porté au ciel par une nuée d'anges qui s'empressent de leurs mains menues à la soutenir dans son assomption. Son humaine nature impose qu'elle soit aidée pour parvenir jusqu'au ciel, tandis que son Fils a pu s'élever seul jusqu'à son Père, sans aucun secours. L'importance accordée aux mains dans cette œuvre rend compte de cela. Les anges en gloire, innombrables, sont saisis dans la diversité de leurs mouvements.

Dans le monde terrestre, les apôtres, rassemblés autour du tombeau béant de la Vierge, la regardent s'envoler. Leurs regards convergent vers elle, vers ce miracle, tandis que leurs mains jointes ou croisées expriment leur recueillement fervent.

Les deux mondes sont reliés par la ceinture de la Vierge : l'apôtre Thomas, l'incrédule, a besoin de toucher pour croire à ce qui est en train d'advenir sous ses yeux. Tandis que les autres apôtres sont absorbés dans cette vision, sa main gauche s'élève au-dessus du groupe pour saisir la ceinture que lui tend un ange. Thomas a besoin de preuves pour croire au miracle de la Résurrection, c'est pourquoi le Christ lui réservera une de ses apparitions : « Avance ton doigt ici et vois mes mains, avance ta main et mets-la dans mon côté ; et ne te montre plus incrédule, mais croyant » (Jean, 20-24).



L'Assomption de la Vierge

Louis Bréa
Vers 1495-1513

Musée du Petit Palais, collection Campana,
dépôt du musée du Louvre (1976), inv. M.I. 658

**The Morgue :
Suicide by Hanging**

Andres SERRANO
1992

Photographie

Collection Lambert, Paris /
Dépôt à la Collection Lambert,
Avignon

Toucher est une manière d'éprouver plus charnellement ce que l'on voit. La vision, sens supérieur parmi tous au Moyen Âge, doit être confortée par le toucher, pourtant considéré comme un sens inférieur, mais qui permet d'éprouver la réalité.

Vue par Andres Serrano, cette main exprime la puissance et l'infini des possibles du toucher.



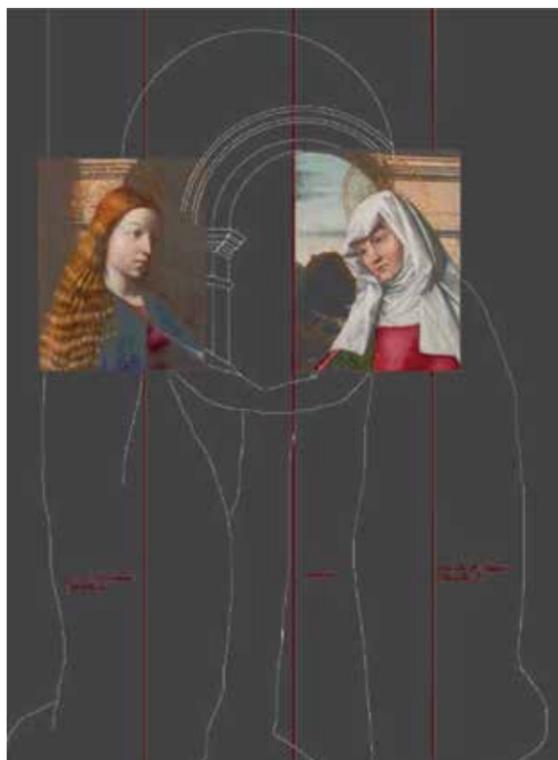


LA PUISSANCE DU VERBE

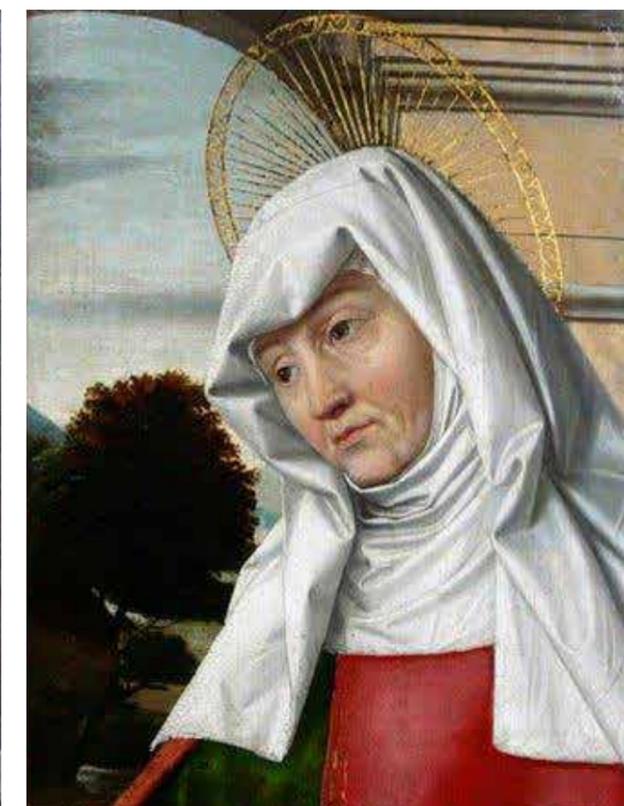
Les deux visages de Marie, longue chevelure rousse, et d'Élisabeth, coiffé d'un voile immaculé, appartenaient à une scène de la Visitation, moment de la rencontre entre les deux femmes réunies par une même destinée : concevoir deux fils, Jean-Baptiste et Jésus.

Marie, enceinte, est venue rendre visite à sa vieille cousine réputée stérile, car l'ange Gabriel lui a révélé qu'Élisabeth avait miraculeusement conçu un fils elle-aussi. « Or, dès qu'Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'Enfant bondit dans son ventre, et Élisabeth fut remplie d'Esprit Saint » (Luc, I, 39).

L'Évangile de Luc nous enseigne que la seule salutation de Marie a suffi à faire tressaillir l'Enfant. Mais ici, le peintre, comme la plupart de ses confrères, montrent les deux cousines se serrant les mains. Bien que l'ouïe soit un sens supérieur au toucher à cette époque, le peintre insiste sur le geste de la rencontre qui accompagne la salutation vocale.



Reconstitution du
panneau de la Visitation
dans son format
d'origine
(© É. Ravaud C2RMF)



La Visitation :
Marie et Élisabeth
Peintre actif en Provence
Vers 1470-80

Musée du Petit Palais,
Inv. PP 17, PP 18

**Exposition organisée
par la Ville d'Avignon**

Département de la Culture

M. Robert, cheffe du département
A.-M. Roubaud,
directrice administrative et financière

Commissariat

D. Vingtain, directrice du musée du Petit Palais,
assistée de M. Mayot, adjointe à la directrice
du musée du Petit Palais
Textes de l'exposition par D. Vingtain

Musée du Petit Palais

I. Lemire, agent administratif
C. Friederich, référente sécurité
Equipe de sécurité et de surveillance

**Et la généreuse complicité des musées prêteurs
et de la Fondation Calvet:**

Collection Lambert
A. Lombart, directeur ; S. Ibars ; directeur artistique ;
Z. Renaudie, régisseuse des œuvres.
Musée Calvet
O. Cavalier, directrice ; C. Maillard, régisseuse des
œuvres ; T. Gimbert, agent technique
Palais du Roure
L. Millet, directeur ; D. Pacaut, agent technique
Muséum Requien
J. Jacquin-Porretaz et P. Moulet, chef d'établissement ;
C. Triat, agent technique

Scénographie de l'exposition et création du e.book

Saluces, Avignon (J.-P. Camargo et X. Bonillo)

Crédits photo des œuvres reproduites

La Carole : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
Histoire de Job : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
Black Spot, Douglas Gordon : © Studio lost but found / Adagp, Paris / Cnap /
Crédit photographique : Collection Lambert
Vues de l'exposition : Crédit photographique Ville d'Avignon – Christophe Aubry
The Church (sœur J. Myriam), Andres Serrano : Crédit photographique : Collection Lambert
Les mains du Roure : Crédit photographique Ville d'Avignon – Christophe Aubry
La Vierge de majesté, maître de 1310 : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
Clemens and Jens on a train, Nan Goldin : Crédit photographique François Deladrière
La Cène, maître de la Madeleine : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
La Piété, maître de la Piété : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
The Other Christ, Andres Serrano : Crédit photographique : Collection Lambert
La Crucifixion, Pseudo Jacopino di Francesco : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
La Vierge de Miséricorde, Pietro di Domenico da Montepulciano : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
Crucifix, Lorenzo di Bicci : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
The Morgue : rat poison suicide II, Andres Serrano : Crédit photographique : Collection Lambert
La Nativité, Giovanni di Paolo : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
My left hand and my right hand made look like my right hand, Jonathan Monk: © Jonathan Monk / Cnap/
Crédit photographique : Collection Lambert
L'Annonciation, Bartolomeo Caporali : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
La Vierge et l'Enfant, Sandro Botticelli : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
Noli me tangere, Sandro Botticelli : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
L'Annonciation, Bartolomeo della Gatta : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
La Vierge de Miséricorde, Niccolò da Foligno : Crédit photographique L'œil et la mémoire – Fabrice Lepeltier
The Morgue, Suicide by hanging : Crédit photographique : Collection Lambert
L'Assomption, Louis Bréa : Crédit photographique RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
La Visitation : Marie et Elisabeth : Crédit photographique Ville d'Avignon – Christophe Aubry