

Connaissance
de
L'INCONSCIENT

JEAN CLAIR

**Éloge
du Visible**

**Fondements imaginaires
de la science**

nrf
Éditions Gallimard

Connaissance de l'Inconscient

Collection
dirigée par J.-B. Pontalis

JEAN CLAIR

ÉLOGE
DU VISIBLE

FONDEMENTS IMAGINAIRES
DE LA SCIENCE

nrf

GALLIMARD

ART ET CONNAISSANCE

Petit dictionnaire désordonné de l'Âme et du Corps

DARWINISME

Le darwinisme n'a pas fait que rendre caduc un lignage qui faisait de nous les reflets amoindris des dieux ou les rejetons supérieurs des démons, et qui cantonnait l'art qui témoigne de notre apparence à célébrer tantôt l'Olympe et ses pompes, tantôt l'Hadès et ses ombres. Il a fait naître du fond des abîmes, échappé aux pétrifications, tout un peuple grouillant de créatures aimables et farfelues, qu'il nous a bien fallu désormais considérer, sinon avec bienveillance, du moins avec sérieux.

La théorie des proportions, telle que Panofsky en rappelle l'histoire¹, a régulé la représentation des êtres vivants, et de l'homme en particulier, pendant des millénaires. Mais elle supposait une création *ne varietur* : une *mathesis* biologique dont le modèle était nécessairement situé dans un Âge d'Or

1. « By a theory of proportions, we mean a system of establishing the mathematical relations between the various members of living creatures, in particular of human beings, in so far as these beings are thought of as subjects of an artistic representation » (« The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles », *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York, 1955, p. 56).

où *summetria*, *proportio*, *eurythmia*, étaient les qualités des effigies divines. La Renaissance, avec Dürer, est le dernier siècle à tenter cet impossible retour amont, vers ce que Marx lui-même, non sans nostalgie, appelait « une norme et un modèle inaccessible ».

La théorie de Darwin, en substituant à l'idée de création l'idée d'évolution, met à bas l'édifice. La création était indépendante du temps, l'évolution abolit quant à elle l'idée du prototype. Mais aussi, à la mesure de la forme, elle substitue la démesure, à l'économie, un prodigieux gaspillage des formules et une étonnante prolifération; à l'unité, elle oppose la diversité, à la nécessité des combinaisons, le hasard, à la discrétion, l'exubérance. Tous traits de l'*hybris* moderne.

C'est une singulière clairvoyance que celle de Panofsky, lequel, concluant son essai, rappelle que si les méthodes pour construire les proportions humaines après Dürer furent autant d'exercices d'atelier, dogmatiques et insignifiants, en revanche « they proved invaluable for the development of such new sciences as anthropology, criminology and — most surprisingly — biology¹ ». Camper, Gall, Lavater, Lombroso, Bertillon, petits fonctionnaires tatillons et comptables, seront en effet les héritiers besogneux de Pacioli, Alberti et Léonard.

Il est vrai que Panofsky ajoute aussi en note une mention qui rend un juste hommage à celui que la génétique contemporaine reconnaît aujourd'hui comme un précurseur inattendu, et dont l'œuvre atteint la grandeur des *Vier Bücher* [...]: « I am referring to the very serious revival of Dürer's doctrine of "geometrical variation" in D'Arcy Thompson's famous book, *On Growth and Form*, first published in 1917². »

1. *Op. cit.*, p. 105.

2. D'Arcy Wentworth Thompson, *Forme et croissance*, édition française établie par J.T. Bonner, traduit de l'anglais par D. Teyssié, préface de S.J. Gould, avant-propos de A. Prochiantz, Seuil, 1994.

NÉOTÉNIE

Anticipation plaisante, celle de Magritte, dans sa gouache de *L'Esprit de géométrie*. Ce bébé à la tête énorme qui dans ses bras porte sa mère, n'est pas qu'un renversement « surréaliste » de l'ordre accoutumé des choses. Si l'image nous dérange tant, c'est qu'elle nous rappelle confusément que, êtres néoténiques, nous conservons, devenus adultes, des traits qui étaient à l'origine, chez nos ancêtres, ceux de l'enfance. ill. 2

Sous couvert de calembour plastique, l'image agite ici le secret de notre sentiment d'identité. Oscar Wilde, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, avait soulevé des malaises semblables.

Aurore, qui aimait Tithonos, avait demandé à Zeus l'immortalité de son amant. Mais elle oublia de lui obtenir la jeunesse éternelle. Aussi, tandis qu'Aurore demeurait identique à elle-même, Tithonos vieillissait et se ratatinait, au point qu'il fallut le mettre, tel un enfant, dans un panier d'osier. Aurore le changea en cigale. La biologie contemporaine nous familiarise peu à peu avec ces épouvantes antiques.

SINGERIES

Dans le bestiaire accoutumé des peintres, le singe a occupé une place de choix. Incarnation du démon au Moyen Âge, il symbolisait l'hérésie, le paganisme, tout ce qui détournait l'homme de sa ressemblance à l'image de Dieu. Représenté avec une pomme dans la bouche, il rappelait la faute d'Adam au jardin d'Éden. À la Renaissance, encore, il incarne la Luxure. Il faut attendre la doctrine classique de l'*imitatio* pour lui voir jouer un rôle plus positif : il tend un miroir au peintre pour rappeler que *Ars simia Naturae [est]* : l'habileté

du singe à copier l'homme se fait garante de l'habileté de l'homme à mimer la nature.

Cette chaîne de similitudes, le darwinisme la rompt. Dans ces troupes de singes qui envahissent la peinture et la sculpture du XIX^e, et accompagnent les innombrables représentations de visages simiesques qui occupent les traités de phrénologie, d'anthropologie et de paléontologie, un apologue semblable à celui de l'âge gothique est de nouveau à l'œuvre. Il creuse une angoisse plus sourde que la peur de la Chute biblique. « Notre aïeul, c'est le diable sous la forme du babouin », écrira Darwin dans son *Journal*. Et c'est à son propos que Freud parlera d'humiliation biologique. Par nostalgie d'un autre paradis perdu, Aloïs Zötl, le petit cordonnier autrichien, les peindra, ces singes, avec un regard humain qui nous toise avec insistance.

ill. 3 Et Gabriel von Max, à Munich, leur laisse désormais, devant le tableau, toute la place : le peintre ne reviendra plus guère vérifier la similitude.

La fable cède ici le pas devant la science : les monstres des mythologies et des contes incarnaient sous une forme labile, appropriée aux glissements et aux fusions du songe, nos espoirs et nos peurs. Böcklin à cet égard, s'il ressuscite, d'une manière qui peut nous sembler intempestive en cette fin du siècle dernier, tout un bestiaire échappé à l'Antique, lui donne en revanche une présence, un poids, une robustesse physiologiques qui laissent penser qu'il n'avait pas été indifférent à *l'Origine des espèces*.

ill. 4 Ces êtres organisés, tritons, néréides, centaures, gesticulent et s'étirent avec santé, étirent leurs membres, font rouler leurs muscles et poussent leur muflle avec tant de *naturel* que nous sommes intimés de les trouver viables. Ses chimères ont ainsi peu à voir avec la faune qui se déployait sur les frontons de Corfou ou d'Olympie, et jusqu'aux murs de Pergame. Éclairés de la lumière froide du laboratoire, ses Titans rutilants et crus, à peine échappés au Déluge, avec des gouttelettes roulant sur leurs écailles ou leurs poils, nous parlent d'un élément qui n'est plus celui d'Ouranos.

PSYCHOLOGIE DES PROFONDEURS

À quitter la fable légère et à trop s'approcher de la science et de sa pesanteur démonstrative, Böcklin cependant s'exposait à la critique.

C'est ainsi qu'Alberto Savinio, le frère de De Chirico¹, sans doute le dernier *polyhistor* de notre temps, rapporte un jugement du fondateur de l'électrophysiologie moderne : « Un membre de l'Académie des sciences de Berlin, d'origine huguenote, le professeur Du Bois-Reymond, a signalé, dans un essai érudit, les invraisemblances anatomiques des créatures nées de l'imagination de Böcklin, en démontrant que ses Centaures présentent une double cage thoracique, quatre membres antérieurs, quatre poumons et deux cœurs². »

Un peu plus tard cependant, un autre savant, qui dans sa jeunesse s'était trouvé assez proche de son maître Brücke et de Du Bois-Reymond pour donner crédit à leur serment physicaliste³, évoquerait à son tour le peintre de *L'Île des morts*. Mais ce serait cette fois pour lui rendre hommage. Freud, car c'était lui, écrivit ainsi : « La formation de personnes composites dans les rêves a son pendant dans certaines créations de notre fantaisie qui fond souvent ensemble des éléments qui ne se trouvent pas réunis dans l'expérience : tels les centaures et les animaux légendaires de la mythologie ancienne ou des tableaux de Böcklin⁴. »

La psychanalyse appliquée à l'art voyait ici plus juste que le réductionnisme scientifique du savant huguenot. Freud

1. Il avait, on le sait, emprunté son pseudonyme à l'écrivain Albert Savin, qui fut aussi un éditeur et un traducteur de récits fantastiques et de science-fiction, de J.H. Rosny à Oscar Wilde.

2. A. Savinio, *Hommes racontez-vous*, Gallimard, 1978, p. 33.

3. V. Frank J. Sulloway, *Freud, biologiste de l'esprit*, Fayard, 1981, p. 12.

4. *Introduction à la psychanalyse, passim*.

oppose « fantaisie » et « expérience » : le cerveau peut bien être un objet d'expérience, tout entier soumis aux « forces physico-chimiques ». Sans la fantaisie, en revanche, impossible d'accéder aux ressorts du psychisme.

ill. 5 Freud, encore, relate l'un de ses rêves : « Je vois un homme sur un rocher escarpé, au milieu de la mer, à la manière de Böcklin¹. » Ce n'est pas, quoi qu'on en ait dit, à *L'Île des morts* qu'il pense : c'est au tableau *Ulysse et Calypso*.

Ce n'est pas un hasard si le rêve met sous les yeux de Freud cet épisode de l'*Odyssée* ; la veille, dit-il, ses soucis avaient été liés à des pensées d'isolation, de départ, d'éloignement : Dreyfus exilé à l'île du Diable et sentant la folie monter en lui, ou des nouvelles d'un parent vivant en Angleterre. La figure de dos, énigmatique, face aux flots, qui fascine à ce point Freud, n'est-elle pas aussi bien son ombre portée ? Freud lui-même, face au royaume englouti qu'il veut redécouvrir, rêvant à l'impossible assèchement d'« un Zuyderzee mental », la mise à jour d'un continent enfoui sous les eaux de la *Seele*² ? Rêve d'un Freud explorateur du psychisme comme Darwin l'avait été des origines des espèces. « Quelles étaient les Galapagos de Freud ? » a-t-on pu demander ; « Le cabinet du neurologue et les dames hystériques³. » Lui-même avancera : « Il semble que rêve et névrose nous aient conservé de la préhistoire de l'esprit bien plus que nous ne pouvions supposer, si bien que la psychanalyse est en droit de réclamer un rang élevé parmi les sciences qui s'efforcent de reconstruire les phases les plus anciennes et les plus obscures des origines de l'humanité⁴. »

ill. 6 La même silhouette noire face aux flots blancs, on la retrouve encore, dans une illustration d'Alphonse de Neuville

1. *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, P.U.F., 1973, p. 150.

2. V. Georges Arthur Goldschmidt, *Quand Freud voit la mer. Freud et la langue allemande*, Buchet-Chastel, 1988, p. 149 sq.

3. Cité par Frank J. Sulloway, *op. cit.*, p. 17.

4. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 467.

pour le roman de Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*. C'est Nemo cette fois, l'Ulysse moderne, découvrant « au fond des flots quelque Pompéi engloutie » qu'une éruption volcanique éclaire de ses lueurs. Et c'est cette image que De Chirico, grand admirateur de l'écrivain nantais, reprendra à son tour dans l'un de ses premiers tableaux, en 1910, *L'Énigme de l'oracle*. Telle est la bonne fortune de cette figure énigmatique sortie de la « fantaisie » de Böcklin.

Encore l'histoire ne s'arrête-t-elle pas là : Riou, un autre illustrateur de Jules Verne, gravait dans le même goût, pour Louis Figuier, les planches étonnantes de *La Terre avant le Déluge*¹. Un darwinisme populaire s'y déployait avec une étonnante qualité visionnaire. C'est ce livre que citera Savinio, lui encore, comme l'une de ses lectures d'enfance favorites : il y puisera une bonne partie de l'imagerie singulière qu'on trouve dans ses peintures des années vingt. *Le Songe d'Ulysse*, par exemple, où, perdu dans des jungles antédiluviennes, le héros semble plongé dans une rêverie phylogénétique que concrétisent, devant lui, des imbrications de formes géométriques, joujoux de bois abandonnés, mais aussi assemblages de protéines, comme la génétique moléculaire nous en donne aujourd'hui l'aspect.

ill. 7

Ces grands horizons désolés de la Terre vue au jurassique ou au crétacé, labourés par la foudre et les pluies, toute cette paléontologie visionnaire, inspirèrent aussi — l'a-t-on assez noté ? — Max Ernst².

Et c'est encore dans la lignée de Böcklin que Savinio, toujours, peuplera son œuvre de créatures hybrides, humains à tête d'animaux, derniers avatars d'une rêverie physionomique qui, du pseudo-Aristote à Giambattista Della Porta, n'a pas cessé de nous hanter.

1. La seconde édition est de 1863.

2. Par exemple dans le collage *Deux jeunes filles se promènent à travers le ciel* de 1929, repr. in Werner Spies, *Collagen*, Cologne, 1988, n° 210.

AUTOMATISME AMBULATOIRE

Le tableau de Böcklin, *Ulysse et Calypso*, nous parle du moment où le héros, tournant le dos à l'immortalité que la nymphe lui a promise, choisit de vivre une vie d'homme soumise à la mort. Il accepte du même coup de s'abandonner à une pérégrination aussi interminable que le sera, pour l'homme moderne, toute analyse.

ill. 8 C'est vers 1500, en Europe, que l'imagerie de colportage popularise la figure de *Nemo*. *Personne*, *Niemand*, *Nobody* : la figure était née de la fantaisie d'un moine qui, en 1290, avait compilé dans la Bible toutes les occurrences du mot *nemo* — ainsi, « *Nemo ascendit in caelum* » (Jean, III, 13), « *Deum nemo vidit* » (Jean, I, 18) — soit 282 fois, et fait de ce nom un nom propre, désignant un saint inconnu. La verve populaire s'était emparée du personnage, l'enrichissant bientôt d'anecdotes merveilleuses, de traits étonnants, mais aussi d'une apparence de plus en plus précise. À la fin du Moyen Âge, *Nemo* était ainsi devenu un vagabond dépenaillé, le regard obscurci par d'épaisses besicles pour qu'il ne puisse voir, la bouche close par un gros cadenas, pour qu'il ne puisse répondre « *Personne* » à qui s'enquerrait de son identité, bientôt assimilé à la figure du souffre-douleur ou du bouc émissaire, apportant avec lui, partout où le menaient ses pas, le désordre et la confusion d'un monde sens dessus dessous. Ainsi était-il toujours représenté au milieu de l'embarras de chaises renversées, d'objets domestiques cassés. Parfois il était confondu à l'image d'Ahasvérus, le Juif errant. À la fin de sa carrière, au XVII^e siècle, il se fond dans la représentation, parmi d'autres, du *Narr*, le Fou¹.

1. V. Sigrid Metken, « *Niemand-Nemo-Nobody : Geschichte eines Sündenbocks* », *Kunst und Antiquitäten*, avril 1993, p. 48 *sq.* La figure de *Nemo-Niemand-Nobody* semble redoubler — sur quel mode? — une autre

La fantaisie médiévale annonçait cependant la réalité moderne. Le Nemo de Verne demeure l'avatar aristocratique d'une classe de migrants dont les figures se recrutaient plus volontiers dans le *lumpenproletariat*. Le monde des grands ambulants, au XIX^e, respecte l'organisation de la société. Marginaux, vagabonds, chemineaux, tous ces *Nemines* deviennent l'un des *topoi* de la littérature romantique et naturaliste, de Jean Valjean à Kaspar Hauser. Jacques Rondel, *Le Vagabond* de Maupassant, ancien compagnon-charpentier réduit au chômage, en est l'exemple peut-être le plus significatif, décrit qu'il est comme une sorte de loup-garou : « Randel avait faim, une faim de bête, une de ces faims qui jettent les loups sur les hommes. » Randel, dans son errance, ne fait pas que parcourir la carte de France : il remonte le cours des millénaires, il redevient l'animal qu'il a jadis été, il accomplit dans sa chair la destinée que Darwin, dans le dernier paragraphe de *The Descent of Man*, assigne à l'animal-homme : « porter encore en lui la trace indélébile de son humble origine ».

Le vagabond de Maupassant est à cet égard un beau cas de folie louvière. Cette affection dans laquelle les Anciens avec Avicenne — et jusqu'aux médecins de la Renaissance — reconnaissent un phénomène de mélancolie¹ connaît un étonnant regain de faveur à la faveur des théories évolutionnistes. Lombroso, héritier direct de son compatriote Della Porta, fait ainsi du lycanthropisme un élément de sa doctrine. Dans ce fantasmagorique film en accéléré qui oblige chaque être à rejouer sur la scène de son théâtre intérieur le drame

figure de la Folie que l'humanisme de la Renaissance, et particulièrement dans les pays du nord des Alpes, entre 1450 et 1550, a développée. Le monde entier serait une « histoire de fous » et, dans ce plaisant *Speculum stultorum*, le héros a pour nom cette fois *Chascun*, *Elckerlijck*, *Everyman*, *Jedermann* (cf. Robert Klein, « La Figure du fou à la Renaissance », in *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970).

1. V. Jurgis Baltrusaitis, « Physiognomonie animale », in *Aberrations*, Flammarion, 1983 p. 19 sq.

phylogénétique de l'évolution des espèces, certains s'arrêtent en route, ou régressent. Si tout enfant, dépourvu de sens moral, est un sauvage, tout adulte est un criminel-né. La fureur du loup n'habite pas seulement le chien chez qui s'est réveillé l'instinct atavique de son ancêtre. L'homme sauvage, qui n'était qu'une création singulière et gracieuse de l'iconographie médiévale tardive, devient chez Lombroso une figure inquiétante, porteuse d'une violence que la société doit contenir.

La folie louvière, c'est celle encore qui habite certains hommes durant les nuits de pleine lune. Elle les fait se changer en vampires ou en garous, ceux que la langue populaire appelle des « lunatiques », et qu'on nommera bientôt des déments. Lecteur curieux des légendes d'Europe centrale, Charles Nodier aura l'intuition de la nature abyssale du rêve, qui nous fait remonter le cours de l'évolution, en nous révélant nos origines et en laissant libre cours à nos instincts. Les rêves de vampirisme et de lycanthropie révèlent, dira-t-il, la nature animale primitive de l'homme que réprime la conscience de l'homme moderne¹.

Mais c'est aussi dans un château des Carpathes, là où le comte Dracula ressuscitait des morts, que Jules Verne fait naître une créature des seuls effets merveilleux de la technique moderne. Ressuscitée par un jeu de miroir qui évoque les trucs de théâtre ou la télévision à venir, à nouveau dotée par la magie de l'électricité de sa voix admirable, la Stilla est le modèle en négatif de Nosfératu. Elle est le tirage au blanc éblouissant de ces fantômes sortis de la nuit des temps et que la lueur du matin dissipe.

Tant il est vrai que, dans ces plongées sous les mers de l'évolution et sous les strates du psychisme, les figures des deux plus grands mythes du XIX^e siècle, celui du monstre créé

1. Charles Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, 1830, rééd. Le Castor Astral, 1996.

par Frankenstein et celui de Dracula, l'automate et la momie, sont mêlées. C'est sur un corps épuisé et presque inanimé, une momie humaine, que Duchenne de Boulogne poursuit ses expériences, pour le changer en automate mécanique. Car c'est d'un vieillard qu'il use « avec autant de précision, dit-il, que sur *le cadavre encore irritable*¹ » pour démontrer les mouvements de la vie.

ill. 9

C'est à une momie encore que Mary Shelley compare la créature née de l'expérience du Dr Frankenstein, et que le froid des glaces éternelles semble préserver de la décomposition : « une hideuse momie ressuscitée n'aurait pu être aussi affreuse que ce monstre² ». Toute une nébuleuse, autour des phobies de la catalepsie et des enterrements prématurés, se forme là, dont il faudrait chercher les origines chez Edgar Poe et chez Baudelaire³.

Dans sa *Petite discussion sur une momie*, Edgar Poe soumet ainsi la momie conservée au City Museum au feu électrique de la pile de Volta. Dotée d'une sensibilité galvanique égale à celle du vieux patient parcheminé de Duchenne, elle se réveille d'un coup de son sommeil millénaire et satisfait aux questions des savants curieux. C'est aussi sur le mode plaisant que Théophile Gautier raconte la passion amoureuse d'un amateur d'antiquités pour un pied de momie qui se trouve être celui de la princesse Hermonthès, fille de Pharaon⁴.

Nemo, le vagabond, c'est donc le rêveur. C'est ce qu'une autre évolution, celle de la langue, confirme. Le mot rêveur vient d'un vieux mot français, *esver*, qui voulait dire vagabonder, mais aussi délirer, c'est-à-dire divaguer. *Desver*, dont on trouve encore une forme dans le dialecte, « endêver », c'est

1. Souligné par nous.

2. Mary Shelley, *Frankenstein*, in *Les Évadés des ténèbres*, Bouquins, 1989, p. 339.

3. Freud lui-même n'est pas étranger à ce romantisme noir : parmi les rares peintures qu'il cite dans *L'Interprétation des rêves*, il y a le tableau de Wiertz, *L'Inhumation précipitée*, de 1854.

4. *Le Pied de momie*, 1840.

perdre le sens. On y retrouve le latin *ex-vagus*. Le rêveur, c'est le *dervé*, l'automate ambulant, celui qui devient fou, ayant perdu le fil de sa raison.

Charcot, à la Salpêtrière, recueillera le troupeau innombrable de ces errants que le siècle à sa fin avait multipliés. L'automatisme ambulatorio cependant, dans la nosologie clinique, est aujourd'hui une curiosité tout aussi grande que l'hystérie¹. L'approche analytique sera plus juste, sinon plus féconde.

Car Nemo, c'est Jonas dans la baleine Nautilus, attendant, réfugié dans le ventre fécond des mers, de renaître un jour à l'humanité et d'y trouver son nom. Au terme de son *Odyssée*, plus interminable qu'aucun rêve, Ulysse écoute Démodocos lui raconter sa propre histoire. Et c'est au terme du récit que le héros, enfin, peut déclarer son nom. Que sera l'effort de la psychanalyse, sinon *nommer Nemo*?

Le monstre créé par Frankenstein, déjà, ne portait pas non plus de nom. Fait de *membra disjecta*, comme au corps démembré d'Osiris, il lui manque ce nom qui lui permettrait de devenir un individu : son identité est apophatique, à la manière d'un Dieu. On ne saurait le nommer. Aussi l'inconscient populaire a-t-il nommé le monstre du nom de son créateur même.

Il erre sur la planète à la façon des héros de Jules Verne : comme Nemo ou le capitaine Hatteras, c'est au pôle, au sommet glacé et désert des terres, que se termine sa déambulation.

Il n'est pas indifférent que la fascination des glaces qui s'exprime si fort dans le *Eismeer* de Friedrich, par exemple, avant de triompher dans les peintures de Biard et de Church vers 1850 et plus tard dans les bois gravés par Riou, envahisse

1. V. Jean-Claude Beaune, *Le Vagabond et la machine. Essai sur l'automatisme ambulatorio. Médecine, technique et société, 1880-1910*, Champ Valon, 1983, p. 184 sq.

la littérature populaire, au moment même où les progrès de la circumnavigation bouclaient la planète sur elle-même. Le passage vers le Pôle de John Franklin marque le début de cette conquête. Et déjà, l'appareil à reproduire les aurores boréales de La Rive avait fait entrer, dans l'espace confiné du laboratoire, l'année où Manet montrait son *Déjeuner sur l'herbe*, les impressionnants météores que les peintres, à partir du milieu du XVIII^e, de Wright of Derby à Ruskin, s'efforçaient de reproduire dans leurs toiles¹.

Mais combien émouvante cette image de la créature fuyant au désert blanc, comme si elle cherchait dans la solitude et le froid les conditions nécessaires à sa survie, et qui ne sait pas encore comment elle se nomme. Dans le même temps où Freud parlait du continent noir de la femme, un continent blanc venait en négatif s'inscrire dans notre imagination, Ultima Thulé des monstres nés de l'expérimentation scientifique qui, à la différence des créatures nées de Dieu, ne trouvent aucun Adam pour leur donner un nom.

ART FANTASTIQUE

La lecture de Darwin faite par Odilon Redon, sous la conduite de son ami le botaniste Armand Clavaud, nous a donné *Les Origines* — et quelques autres chefs-d'œuvre d'oni-risme, comme *L'Homme à la tête de cactus* ou *L'Araignée* à regard humain. Le crayon courant sur la pierre semble faire jaillir de celle-ci toute une zoomorphie grouillante et incongrue, avec la même précision hallucinée que le ciseau du paléontologue détache dans la marne l'empreinte du fossile. On est tout près, déjà, des frottages de Max Ernst qui, de la

ill. 10

1. V. *Romanticismo. Il nuovo sentimento della Natura*, catalogue d'exposition, Trente, 1993 et *Les années romantiques, 1815-1850*, catalogue d'exposition, Paris, R.M.N., 1995.

rencontre aléatoire des veines et des nœuds d'un parquet, tirait les élytres et les antennes d'une mouche *antennapedia* avant la lettre.

Mais il y a autre chose que Darwin et son influence dans ces dessins hallucinés : l'idée, devenue familière depuis Louis Pasteur, que, sous les apparences tranquilles du monde, prolifèrent des êtres aux formes inépuisables.

PHYSIONOMIE

Reconnaissance, connaissance de l'autre. Unité, universalité du visage. Pourquoi l'enfant manifeste-t-il si tôt son intérêt à la présence d'autrui, quand il reste indifférent ou hostile à d'autres présences ? La mobilité du visage sans doute est en cause, son dynamisme, mais il semble que ce soit l'organisation même, les traits d'une physionomie qui lui soient, au repos, presque immédiatement perceptibles. Quelque neuf minutes seulement après sa naissance, on dit qu'« un nouveau-né suit des yeux un schéma représentant un faciès humain aux traits immobiles¹ », de préférence à un schéma « abstrait ». Après trois jours, il fixe plus longtemps le visage immobile et impassible de sa mère que le visage d'une étrangère, capable donc de se rappeler l'organisation de formes statiques. La connaissance du visage s'inscrit dans une durée étonnamment courte, qui semble donner crédit à l'innéisme, comme si l'enfant portait en lui le schème du visage, et qu'il n'ait qu'à le reconnaître.

La manifestation des affects, en revanche, semble s'inscrire, comparativement, dans la longue durée : six semaines sont nécessaires pour qu'un visage, vu de face ou de profil, animé d'un mouvement cette fois, suscite chez le nourrisson une

1. Scania de Schonen, *Perception des formes chez le nourrisson humain*, in Actes du colloque « Sciences de la cognition », 1991, p. 49.

réaction de sourire. Quelques semaines encore pour que l'enfant, qui souriait au visage de sa mère, se renfrogne à la vue d'un visage inconnu¹.

Attirance ou refus, curiosité ou peur : toute l'histoire de nos relations à nos semblables s'inscrit dans cette polarité positive ou négative que le jeune enfant éprouve au berceau face à ceux qui se penchent vers lui.

On pourrait ainsi parler de familles de portraitistes, fort différentes selon la façon dont ils réagissent à des visages étrangers. Ici, c'est ceux qui accueillent dans leur atelier toute personne qui leur demande de poser pour eux, toujours avides de ce tête-à-tête avec la physionomie d'autrui. Là, ceux qui n'acceptent dans leur intimité que les visages déjà connus des proches, incapables, disent-ils, de rien saisir sur la toile qui ne leur soit familier. Là enfin, quand l'inquiétude de l'autre déborde la raison, ceux qui avouent ne pouvoir peindre que leur propre visage. À l'extrême, d'un côté le portraitiste mondain, de l'autre le peintre solitaire, fuyant le monde. Question de thymus, euphorique ou dépressif.

Qu'en est-il alors de ces époques, quand les portraits s'échangeaient comme aujourd'hui les boîtes de chocolat ou les bouquets de fleurs, quand le peintre s'impatientait à peindre tous les visages de sa société, s'enchantait à traquer, dans leur déconcertante volubilité, *gli accidenti dell'uomo*, les cent physionomies diverses dont il est le siège, tour à tour serein, rêveur, violent, triste, passionné, enthousiaste ? Telle fut la fin du XVIII^e siècle quand, contemporains de l'Abbé Nollet, Caffieri et Pajou, La Tour et Fragonard, Liotard et Tiepolo électrisaient le sujet au vif, comme s'ils avaient déjà pressenti les vertus du galvanisme, et les idées de Duchenne ?

Qu'en est-il en revanche des époques, comme la nôtre, de retrait, d'isolement chagrin, quand le peintre n'est plus capable de peindre aucun visage, pas même le sien, qu'il fuit ?

1. Sur le codage neuronal de la reconnaissance des visages ou de certains de leurs traits chez les singes, v. aussi J.-P. Changeux, *Matière à pensée*, Odile Jacob, 1989, pp. 175-178.

Autant que les sciences cognitives, le philosophe a son mot à dire sur ces phénomènes. Simmel parle ainsi du « rôle incomparable imparti au visage » : « Il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue¹. » Le visage pousse à l'extrême l'individualisation de chacun de ses éléments, tout en coulant ceux-ci dans une unité qui n'existe en aucune autre partie du corps. Le visage, qui mêle en lui pluralité, complexité et diversité extrêmes de ses traits constitutifs, serait ainsi totalement insupportable d'aspect si sa forme n'offrait pas en même temps une parfaite unité. En tant qu'organisme, laisse entendre Simmel, le visage représente ainsi une sorte de triomphe de la vie, d'acmé biologique, qui porte la figuration du vivant à une cohérence du tout et des parties telle qu'elle permet à l'homme d'exercer une maîtrise absolue sur chaque élément de l'ensemble et d'en faire en quelque sorte le fondement de son développement non seulement intellectuel, mais encore esthétique et moral.

La formidable puissance spirituelle du visage serait dans son pouvoir de maintenir un lien entre chaque trait et chaque autre, de conserver la solidarité du tout et des parties. D'où sa formidable mobilité : le plus minime frémissement d'un trait mobilise l'émotion la plus haute. Un déplacement minuscule suscite l'impression de modifications profondes. Le repos d'un visage n'est que l'équilibre d'innombrables mouvements, qui se sont apaisés, ou bien qui vont renaître.

En revanche, toute expression extrême entraîne la désorganisation spirituelle de notre appréhension d'autrui. La déstructuration du visage se produit ainsi « par une bouche géante ou des yeux exorbités [...] Elle est particulièrement inesthétique, mais, en outre, ces deux mouvements-là sont justement [...] l'expression d'un esprit pétrifié, d'une paralysie

1. Georg Simmel, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*, 1901 ; trad. française : « La signification esthétique du visage », in *La Tragédie de la culture*, Rivages, 1981, p. 138.

psychique, d'une perte momentanée de notre propre maîtrise spirituelle¹ ».

Sans doute faut-il rapporter la réflexion de Simmel à son époque, quand la peinture, avec Van Gogh et Munch, par exemple, entraîne l'art du portrait vers une déformation continue et systématique, en particulier par une « déstructuration » du visage, marquée dans les derniers autoportraits de l'un et dans *Le Cri* de l'autre par « une bouche géante et des yeux exorbités ». Si F.X. Messerschmidt et Gustave Courbet, pour parler vite, n'étaient curieux que de fixer dans le bronze ou sur la toile des mouvements extrêmes mais passagers, l'expressionnisme en revanche trace la pathognomonie de traits récurrents.

Mais ce n'est pas seulement à une réflexion sur les fondements biologiques de la beauté que Simmel nous entraîne, c'est aussi à l'idée que le nourrisson, dans les premiers instants de son existence, ne fait pas qu'un exercice « cognitif », à reconnaître un faciès humain : il y fait une expérience esthétique où, dans cet objet privilégié qu'est le visage, « incomparable », il éprouve le sentiment de la beauté. Il reconnaît en lui l'immédiatement proche de lui, le plus proche de lui auquel il sourit, et le plus extérieur, devant qui il se renfrogne, cet objet qui renvoie à la singularité irréductible (irreprésentable ?) de l'individu, comme à la communauté formelle de l'espèce.

Edgar Degas, en France (comme Thomas Eakins, au même moment, en Amérique), fut l'un des premiers peut-être à pressentir ce que l'anthropologie naissante pouvait apporter au regard de l'artiste, dans le vide laissé par la déroute des canons traditionnels. Fidèle à ce qu'il nommait son « réalisme scientifique », il ne s'était pas seulement intéressé à Marey et à la chronophotographie. Il s'était aussi intéressé à Duranty qui, dès 1867, jetait les bases d'une « science physionomique » qui empruntait aux théories d'influence darwinienne diffusées en Allemagne par Max Nordau, en Italie par Lombroso, mais

1. *Op. cit.*, pp. 139-140.

aussi en France par Broca, par Bordier et par le psychiatre Morel, le très populaire auteur d'un *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*.

ill. 11 Aussi, quand Degas exposa sa *Petite danseuse de quatorze ans*, à la Sixième exposition impressionniste, la critique ne s'y trompa pas. Le faciès du modèle correspondait aux descriptions que la « science » faisait du type crânien « dégénéré », caractérisé par un angle facial aigu, la mâchoire avancée, les pommettes proéminentes, le front absent — traits dans lesquels s'associaient, dans l'imagination populaire, l'ignorance et la bestialité des « classes dangereuses ». On y verrait « une petite Nana de quinze ans », se souvenant du roman de Zola qui venait d'être publié. De fait, entre les dessins préparatoires et la maquette du nu, Degas avait apporté un nombre important de modifications à son modèle, Marie Van Goethem, pour mieux se conformer au schéma lombrosien du « criminel-né » et faire de ce petit rat d'Opéra l'animal vicieux qui n'était sorti des égouts que pour diffuser la peste dans la bonne bourgeoisie.

La cage de verre dans laquelle Degas avait imaginé de la montrer fut comparée à un « bocal » et accentua l'idée que la *Petite danseuse* n'était pas une œuvre d'art mais une cire anatomique « faite pour un musée de zoologie, d'anthropologie, de physiologie ».

À la même exposition, Degas devait présenter deux pastels de *Physionomies de criminels* réalisés d'après des croquis d'audience au Palais de justice de Paris, lors du procès de deux jeunes meurtriers, Abadie et Gilles, protagonistes d'une affaire qui fit grand bruit en 1879. Or ces dessins accusent suffisamment de différences avec les notes prises au Tribunal pour qu'on voie en eux une recherche physionomique qui respectait les classifications des anthropologues du temps, plutôt qu'un portrait fidèle des inculpés.

BEAUTÉ

L'amour d'autrui serait-il donc autre chose, s'il est amour du semblable, qu'une reconduction du même, une homophilie? Si l'on trouve beau ce que l'on ressent comme aimable, le beau serait-il autre chose qu'une auto-adoration?

Simmel, tout spiritualiste qu'il fut, dialogue ici avec Nietzsche, autant qu'il dialogue avec Kant. Le transcendantalisme kantien suppose que l'esprit humain possède en lui, innées, les conditions de validité du jugement. En tant que les conditions de la connaissance sont fournies par nos sens, ce jugement englobe l'évaluation esthétique. Certaines données des sciences cognitives semblent aujourd'hui confirmer l'idéalisme kantien¹.

Il se peut aussi que les fondements de la beauté soient tout entiers anthropologiques : la loi biologique s'imposerait à notre corps, plutôt que la logique à notre esprit. Le sentiment de la beauté ne serait que l'instinct qui autorise la reconduction de l'espèce. Si Freud ne s'autorise pas à se prononcer sur le Beau, Nietzsche en revanche assimile implicitement la *libido* à la mesure du beau. Le jugement « beau » que prononce l'homme, c'est, dit le philosophe au marteau, la *vanité de l'espèce*². Les animaux ne copulent pas entre espèces différentes, sauf l'âne et la jument qui produisent des mulets, stériles et têtus. Tout être trop différent de nous nous imposerait des critères de jugement à proprement parler insupportables. Les dieux eux-mêmes ne peuvent se regarder face à face. Le beau, dira Rilke, n'est que le seuil du terrible.

1. V. Gregor Paul, *Philosophical Theories of Beauty and Scientific Research on the Brain in Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics* (dir. I. Retschler, et al.), Bâle, Boston, Berlin, 1988, p. 20 sq.

2. Nietzsche, *Flâneries inactuelles*, XIX-XX, in *Le Crépuscule des Idoles*; traduction française, Gallimard, 1970, p. 89 sq.

Sur un mode plus plaisant, Ariane à Naxos demande à son divin amant Dionysos la raison pour laquelle il lui tire les oreilles : « Je trouve quelque chose de plaisant à tes oreilles, Ariane, pourquoi ne sont-elles pas plus longues encore ? »

On sait le corollaire de l'approche biologique de la beauté selon Nietzsche : le laid, c'est le dégénéré. La haine de l'homme, l'amour tourné en haine, c'est la haine de l'humain envers ce qui abaisse son type. La vieillesse, la fatigue, la maladie, l'épuisement, toutes ces manifestations morbides, nous renvoient à des atteintes de notre narcissisme, qui brouillent l'image dans l'eau où l'on se mire.

Ne faisons pas cependant de Nietzsche le précurseur de Topinard et l'adepte de Lombroso, pour ne rien dire de ceux qui ont suivi. Il dit — il conclut — que si l'art est profond, c'est dans la mesure où il comprend en lui cette haine. Et c'est au cou d'un cheval qu'il se jette à Turin, empli d'un sentiment qui n'est plus celui du beau, mais de la compassion.

En 1895, les progrès de la reproductibilité technique aidant, l'*Iconographie de la Salpêtrière* s'orne de photogravures. Elle voit du coup sa diffusion se multiplier et s'étendre bien au-delà des milieux médicaux. La posture caractéristique de l'*Hysteria major* envahit alors le champ artistique. Le corps ployé en arc de cercle de la femme en proie à la Grande Attaque devient en quelques années un *topos* de la modernité fin de siècle, aussi reconnaissable que le *topos* du corps maniériste fixé par Primatice et Rosso. Klimt dans son allégorie de *La Médecine*, Segantini dans *Les Mauvaises Mères*¹, Rops dans ses illustrations pour *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, Max Klinger dans quelques planches d'*Une vie*, ne sont que quelques exemples célèbres de ce corps nouveau que la nosologie du temps croit avoir isolé, qu'est le corps exaspéré, horripilé, extatique, cambré sous le regard du Maître, qui rappelle si fort celui des vieilles possessions diaboliques.

Il disparaîtra rapidement des tréteaux où l'hôpital l'exhibait, mais sa carrière artistique traversera le siècle suivant...

1. V. *infra* p. 107 sq.

En 1925, les Surréalistes fêteront ainsi le cinquantenaire de la « naissance de l'hystérie ». Dans ces documents cliniques et pathétiques qu'avaient soigneusement photographiés et réunis Bourneville et Régnaud, ils voudront voir le triomphe d'Éros, dans ces visages déformés par la souffrance, l'extase de la jouissance, dans ces corps misérables et tétanisés, le prototype formel de la beauté « convulsive », la seule qui conviendrait à notre temps.

TÉRATOLOGIE

Il n'est pas fascination plus grande que de découvrir, dans ce que nous croyions nous être le plus proche, la figure de l'altérité extrême. La curiosité scientifique naît sans doute de ce sentiment d'horreur qui peut saisir l'enfant à découvrir l'infiniment étrange qu'offre sous ses yeux l'organisation de l'insecte dans les herbes ou du crustacé sur la plage.

Ce n'est pas un hasard si certains des contes fantastiques les plus *éprouvants* — je songe ici à *L'Araignée* de Hans Ewers et à *Axolotl* de Julio Cortazar — naissent d'une observation naturaliste : ici un étudiant en médecine regarde une araignée tisser sa toile, là un visiteur du Muséum est fasciné par un poisson exotique translucide. Si le premier emprunte une partie de son charme aux ressorts romantiques de Hoffmann et, en particulier, à ceux des *Héritiers du majorat* d'Achim von Arnim, il leur ajoute le halo ténébreux des récits de vampires et de goules. L'autre emprunte son magnétisme au déroulement, comme en accéléré, de l'évolution des espèces, en nous proposant un retour amont vers nos propres origines. Au terme de leur expérience, les deux héros se laissent absorber par le spectacle : ils sont digérés par l'animal, par l'autre qu'ils ont affronté, jusqu'à découvrir qu'ils n'étaient rien qu'une araignée noire ou qu'un poisson sans couleur.

PROSOPAGNOSIE

Si les moyens modernes de transport — train, voiture, avion — ont apporté au début du siècle un immense bouleversement dans notre perception de l'espace et du temps, quelle conséquence n'ont-ils pas introduite dans notre perception de soi? L'un des plus célèbres troubles d'identité de Freud — il se regarde dans une glace et, ne se reconnaissant pas dans l'intrus qui lui fait face, s'apprête à le bousculer — a lieu au moment où il monte dans un train. C'est de ce même phénomène que semble rendre compte Paul Valéry quand il éprouve le sentiment de séparation, dit-il, « du moi et du non-moi » : « Le non-moi, comme une étrange ébauche, comme un inconnu entré dans le wagon. On se regarde. On ne cause pas encore. Pas d'échange¹. » Une fois mobilisée, l'expérience, qui avait lieu jusque-là dans la parfaite immobilité d'un lieu, semble entraîner une désorganisation des schémas de perception.

Dans les arts plastiques, Duchamp couche sur le papier, dans la *Boîte de 1914*, les impressions inouïes qu'un voyage en voiture lui cause, et qui seront l'une des origines de son *Grand verre*. Auparavant, il avait tenté, par les moyens de la peinture traditionnelle, de rendre l'état d'esprit d'un *Jeune homme triste dans un train*. Ces malaises divers dans la perception traditionnelle, les nouvelles géométries, l'*analysis situs* et la découverte de nouveaux rayonnements tenteront de les expliquer, ou de les exacerber.

1. Paul Valéry, *Cahiers*, XVII, 491.

MUSÉES

Ce mot, échappé à un savant, dans un colloque : « La science avance en effaçant ses traces. » Sous une forme lapidaire, on trouve ici exprimée l'ancienne idée que la science serait un protocole de propositions objectives déposées par un travail d'hypothèses et de vérifications, mais toujours oublié au profit de ses résultats. Si l'histoire des sciences, comme l'écrivait Canguilhem, est « l'histoire d'un objet qui est une histoire, qui a une histoire, la science est science d'un objet qui n'est pas histoire, qui n'a pas d'histoire¹ ».

Mais l'interjection suscite d'autres images. Celle du butin, voire de la chasse sauvage. Prédatrice, la science ne saurait dérober les secrets à la nature qu'à la condition, tel un voleur, de faire disparaître à mesure les marques de son passage. Prométhéenne, elle ne pourrait dérober le feu des dieux qu'à condition, tels Noé fuyant Sodome, Orphée descendu aux Enfers, de ne jamais se retourner sur ses pas. Hésiterait-elle sur sa lancée, prise un instant de la tentation de regarder derrière elle, quel brasier verrait-elle qui pétrifierait sa marche triomphante, ou quel corps désirable, en un éclair, échapper à sa prise ? Cette vérité scientifique qui brille un instant au détour d'une mesure, mais qui s'évanouit à l'instant même où le savant croit la saisir, quelle plus belle image du mythe ancien d'Eurydice ?

Est-ce un effet de la malédiction biblique attaché au savoir de la science, qui lui interdirait de ne jamais s'interroger sur sa démarche, et la contraindrait à toujours avancer pour garantir son avancée, sans jamais pouvoir s'interroger, se retourner sur elle-même² — où la condition, enfin, de son efficacité serait

1. G. Canguilhem, *Objet de l'histoire des sciences*, in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, 1983, p. 16.

2. Ce qu'elle fait cependant quand, effrayée de son allure ou de la tournure de ses découvertes, elle propose un moratoire.

qu'elle acceptât le deuil de son passé? Ainsi, Baccalaureus dialogue avec Méphisto :

*Und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finsternis im Rücken*¹.

Ce qui ressemble fort à une fuite en avant, inscrit le projet scientifique dans une durée où, parce qu'il est un temps de la sommation, de l'indéfini accroissement des connaissances, il divise en quelque sorte l'histoire en deux parties irréductibles : l'innovation et le périmé. Nous sommes ici dans le temps des horloges, et la science n'est rien autre que la numération infinie des propriétés du temps. *Bruta non numerant*. Le savant serait pareil à cet empereur qui fit brûler tous les livres afin que son règne commence avec lui. Pareille entreprise suppose en effet une *tabula rasa*, où toute avancée oblitère nécessairement ce qui s'est fait hier, où l'avancée elle-même suppose qu'on ne s'embarrasse d'aucun poids qui ralentirait le pas.

Le projet de la Convention, en 1793, d'ouvrir un musée où seraient exposés, à égalité, les produits des Arts, des Sciences et des Techniques ne pouvait que faillir, avant même d'être mis en œuvre. On sait l'étonnante fortune du Louvre, et le dépérissement dans le même temps des collections scientifiques du Muséum, et techniques du Conservatoire : il rappelle cette amnésie constitutive du pouvoir de la Science.

« Le Musée de l'École vétérinaire a été de tout temps visité, sur demande, par des groupes d'enfants et de vieillards. Mais un inspecteur le visita récemment, qui déclara que toutes ces pièces étaient d'une exactitude scientifique douteuse, et écrivit dans son rapport que les anatomistes avaient surtout cherché à fabriquer des "poupées propres à éblouir le public", et après un long échange de rapports, de correspondances et de pétitions, l'État du pays dont il est question décida de fermer défi-

1. *Et j'avance rapidement, dans un ravissement obstiné.*

La lumière devant moi, l'obscurité dans mon dos (Faust II, acte II).

nitivement ce musée au public¹. » Faisons la part de l'exagération romanesque : ce musée, comme d'autres du même genre, demeure entrouvert. Il n'en reste pas moins que, alors qu'il va de soi que l'éducation des jeunes enfants ne peut que passer par les tableaux de Picasso ou les sculptures de Richard Serra, l'éducateur ou l'animateur culturel s'inquiéterait de l'équilibre mental de l'adolescent qui manifesterait un peu vivement le souhait de voir le musée Orfila ou les réserves du musée de l'Homme.

On fera un jour l'histoire de ces musées, que des médecins, des aliénistes, des neurologues édifièrent à la fin de l'autre siècle et dont les collections sont aujourd'hui dispersées, ruinées ou perdues. Le musée Lombroso à Turin ou celui de Charcot à la Salpêtrière, le musée d'Ethnologie du Trocadéro fondé par Hamy, les collections de dessins de malades mentaux réunis par Luys, Marie et Réjà (Paul Meunier), tant d'autres encore... Des modèles, recueillis parmi la foule innombrable des patients et des malheureux qui peuplaient les asiles, des productions délirantes des aliénés, des objets, des peintures, des artefacts sans forme et sans nom, qui attendaient d'être décrits et nommés, avaient été recueillis, classés, inventoriés. On voulait voir dans ces cires épouvantables, ces moulages de difformités, ces empreintes indéfiniment répétées de crânes, ces graffiti insanes, la promesse de nouveaux canons. Ils seraient à l'art moderne ce que les carrières réouvertes de Rome avaient été à la Renaissance : un immense répertoire, un immense magasin où trouver, *a contrario*, les nouveaux modèles du monde contemporain. Réunis, déchiffrés, ils seraient devenus ce que les statues antiques, les collections des glyptothèques avaient été à l'enseignement des Académies : les fondements d'une nouvelle Science du Beau. Ce sont d'ailleurs les écoles des Beaux-Arts, en France comme en Italie, qui recueillirent les *dissecta membra* de ces collections de *mira-bilia*.

1. Hervé Guibert, *Vice*, Jacques Bertoin, 1991, p. 72.

Le crédit illimité et exclusif que nous semblons aujourd'hui accorder aux collections artistiques, quand même nous méprisons, ignorons ou refusons de considérer les œuvres issues du génie scientifique et de l'habileté technique, est dû sans doute à ce que Freud disait de l'économie érotique des œuvres d'art dans une société moderne. C'est que la jouissance de ces dernières « trône au sommet des joies imaginatives [...] source de plaisir et de consolation [...] légère narcose devant les dures nécessités de la vie », etc.¹. En revanche, devoir envisager des collections d'objets scientifiques ou de *materia medica*, c'est nous rappeler ce « malaise dans la culture » que la Science a introduit, cette perpétuelle inquiétude dans le repos du monde qui est son objet. Loin d'offrir un repos, une déposition du regard sur un chef-d'œuvre qui est pour le visiteur de musée comme de déposer les armes un instant, ils nous rappellent une urgence, celle de reprendre et d'achever la tâche immense que l'Occident s'est donnée dans la Nature.

En faisant de l'homme un « dieu prothétique », selon le mot de Freud, et donc d'autant plus éloigné de la satisfaction de ses pulsions sous la censure d'une *Kulturversagung*², la Science qui éveille, contrairement à l'Art qui endormirait, aurait donc, comme par mesure préalable, voulu ne s'embarasser d'aucun « bien » matériel qui rappelât la mémoire de son empire, et moins encore exposer ceux qu'elle conserve au regard des profanes.

C'est que l'art façonne des œuvres, quand la science construit des modèles. Et c'est bien parce que la science fabrique des objets, non de destination mais de transition — appelons ainsi ses artefacts, ses machines, ses graphes ou ses théories, tout un *manipulandum* —, qu'elle prétend se débarrasser d'eux à mesure qu'elle affermit son pouvoir.

1. Freud, *Malaise dans la civilisation*; trad. française, P.U.F., 1971.

2. V. *ibid.*, p. 38 sq.

Est-ce aussi brutal? Lorsque Merleau-Ponty opposait la science à l'art, en disant d'elle qu'elle manipule les choses et renonce à les habiter¹, il reprenait machinalement à son compte, sans la questionner, cette vision réductrice que la science a d'elle-même, quand elle ne voit de sa démarche qu'un ensemble de techniques de prise ou de captation. Or le projet de la science ne se résume pas à un pouvoir technique : son savoir croise sans arrêt l'imaginaire que faute de mieux on dira « artistique ». Faire de l'histoire de la « vérité » scientifique une histoire dont l'établissement effacerait les péripéties qui l'ont précédée, c'est nier son histoire même. Il est vrai que, à partir du moment où la science d'un objet a été établie, c'est le long processus d'hypothèses et de vérifications qui l'a précédée qui est oublié, au seul profit de l'exposé objectif des propositions que l'on peut faire à propos de cet objet.

La manifestation de la vérité scientifique, à cet égard, serait un phénomène transhistorique qu'on peut rapprocher du phénomène que représente en art le surgissement d'un chef-d'œuvre : sa présence abolit du coup l'histoire des œuvres moins abouties qui l'ont précédé, mais qui ont cependant permis qu'il voie le jour. De ce point de vue, le savoir de la science, comme le chef-d'œuvre de l'art, est sans histoire. La formule de Canguilhem, la science est science d'un objet qui n'a pas d'histoire, peut alors se lire : c'est pour cela même que l'objet de la science comme le chef-d'œuvre de l'art ont le pouvoir de nous libérer du poids de l'histoire.

Le projet occidental est sur ce point sans précédent : toutes les cultures ont toujours chéri les objets, leur possession et leur sauvegarde. Toute culture se fonde sur la préservation des monuments du passé, les édifices les plus nobles, mais aussi les plus modestes, la vannerie par exemple². La science semble ainsi, par le dépouillement progressif de ses trésors, ne vouloir garder qu'une pensée acérée, fraîche et neuve, comme au premier matin, attitude pareille à ce que fut la morale des

1. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 9.

2. V. Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 160 sq.

Cisterciens, qui, pour mieux s'approcher de Dieu, s'interdisaient de se laisser distraire par le moindre objet qui eût illustré sa gloire.

COLLECTIONS DE CURIOSITÉS

On serait tenté de comparer la description que fait Jules Verne des trésors du Nautilus à celle que font les Goncourt du salon d'un grand amateur du temps — et pourquoi pas des collections de Jean-Martin Charcot? En fait, enfoui au fond des eaux, le salon du capitaine Nemo est le dernier avatar de ce que furent les cabinets de curiosités, de l'époque des Lumières aux années cinquante du siècle dernier.

Mais c'est à un curieux renversement du contenant et du contenu que nous assistons. Au XVIII^e, ce sont les merveilles de la Nature et de la Science qui se distribuent en un lieu encore tout entier modelé par l'industrie de l'Art : boiseries, tentures, glaces, tableaux, tapisseries composent le décor *naturel* dans lequel, objets venus d'un monde *artificiel*, viennent se nicher, encore incongrus, sphères de verre, tubes de cuivre, fossiles, engrenages, écorchés, bocaux d'anatomie...

Dans le salon de Nemo, les pièces soumises à l'admiration du passager sont devenues les œuvres d'art tandis que le lieu dans lequel elles s'inscrivent est désormais tout entier fabriqué par la science. C'est dans un laboratoire *naturellement* manufacturé par la technique que s'expose l'artificieux *Thesaurus Artis*. Les tableaux, les partitions musicales, les in-folio y apparaissent comme les spécimens d'un monde étranger et peut-être disparu. Percés dans la paroi d'acier, les hublots qui permettent de contempler à loisir les monstres marins ramènent ce qui était hier encore, dans les vitrines et les flacons, sujet de curiosité et d'effroi dans le quotidien domestique d'une fenêtre ouverte sur la nature.

Ainsi, par un retournement complet de sens, ce qui était

objet de studiosité — l'Art et ses productions — est devenu objet aimable de curiosité, et ce qui était objet de curiosité — la Science et ses effets amusants ou terribles — l'unique objet de la studiosité.

•

MESMÉRISME

C'est dans la Bible peut-être qu'on trouve pour la première fois mention d'une passe « hypnotique ». Lors du combat d'Israël contre les Amalécites, Moïse exerce son pouvoir en étendant les mains contre l'armée ennemie et paraît la paralyser : « Lorsque Moïse tenait les mains élevées, Israël était victorieux, mais lorsqu'il les abaissait un peu, Amalec avait l'avantage.

« Cependant les mains de Moïse étaient lasses et appesanties. C'est pourquoi ils prirent une pierre, et l'ayant mise sous lui, il s'y assit; et Aron et Hur lui soutenaient les mains des deux côtés. Ainsi ses mains ne se lassèrent point jusqu'au coucher du soleil. Josué mit donc en fuite Amalec, et fit passer son peuple au fil de l'épée¹. »

On ne sait ce que l'on doit ici le plus admirer, du pouvoir que l'imposition des mains produit, ou de la durée — une journée entière — de l'acte miraculeux qui semble épuiser Moïse. Le fait est que le pouvoir magique des mains étendues, ou plutôt des bras tenus à l'horizontale, comme on le voit figuré dans de nombreuses peintures anciennes, est attesté dans de nombreuses cultures, et depuis toujours.

La thaumaturgie, cependant, semble perdre de ses pouvoirs une fois qu'elle entre dans les temps historiques. Elle n'opère plus à distance ni sur des foules aussi considérables qu'une armée. Désormais dévolu aux rois, le pouvoir de guérison se limitera à l'imposition directe des mains sur un individu.

1. Exode, xvii, 11-13, trad. Le Maître de Sacy.

Jusqu'à la fin du XVII^e, les monarques anglais et français avaient le privilège de guérir les scrofuleux.

Mais des cas de guérisons exercées par de simples manants sont attestés dans les chroniques. Au XI^e siècle, un moine, Helgad, rapporte des cas de cure par imposition des mains, dont Robert le Pieux aurait bénéficié. Plus tard, on connaît le cas d'un soldat de Cromwell, Valentine Greatrake, qui, durant la guerre d'Irlande, se révéla capable, par simple pression des mains, de guérir ceux de ses compagnons qui souffraient de « *several diseases and distempers* ». Ce dernier mot laisse penser à des troubles de caractère qu'on dirait aujourd'hui mentaux. Cromwell, impressionné par ses pouvoirs, le laissa exercer et d'éminents savants, comme Robert Boyle, qui, outre le thermomètre à mercure, posa les bases de la physique expérimentale, témoignèrent de l'efficacité du traitement¹.

Quel que soit le sens que l'on attribue aujourd'hui à tous ces gestes, le fait est que l'histoire humaine en est traversée. Un simple ricanement n'en saurait rendre compte.

Dans tout cela, la machine, quand elle intervient, n'est qu'un support à l'acte de guérir. Ce n'est pas en elle que réside le pouvoir. Elle intervient seulement quand la foi dans le guérisseur s'affaiblit et demande un objet concret à sa satisfaction. Elle sert alors à fasciner et à concentrer l'attention du patient, tout comme l'escamoteur, pour réussir sa muscade, capte le regard du spectateur avec des chiffons multicolores et des fumées. L'action cependant se passe ailleurs. De ce point de vue, le baquet de Mesmer est une version profane et mondaine de l'Arche d'Alliance. Coffre rectangulaire en bois, précieusement ouvragé, d'environ 1,30 mètre de long et 80 centimètres de haut, parcouru par les reflets de l'or, que recelait-il en son sein ? Limaille et bouteilles d'eau, comme le meuble du guérisseur viennois ? Il est dit que ceux qui témoignaient à son égard de gestes déplacés étaient frappés de mort, comme fou-

1. Cité par Harry Robin, *The Scientific Image*, Abrams, New York, 1992, p. 107.

droyés. Que l'on soit ici entré dans le domaine du merveilleux ne fait pas de doute : cela n'enlève rien à la dimension sacrale du rapport qui s'établit entre le pouvoir du médecin et le désarroi de l'homme qui souffre. Enlevons le baquet ou le divan, voire ôtons l'Arche d'Alliance, s'ils font trop l'effet d'être les fruits d'une superstition. Mais enlevons alors du même coup les machines électrothérapiques avec lesquelles le Dr Vigouroux chatouillait ses malades à la Salpêtrière et, dans la foulée, les fantasmagories pharmacologiques avec lesquelles on équilibre aujourd'hui les humeurs. Demeure dans l'exercice de tous ces « fluides » invisibles, magnétiques, électriques ou chimiques, attestés ou non par l'expérience, une nostalgie aussi ancienne que l'homme, et plus profonde que le besoin de guérison.

ICONOLOGIE

On dit communément, depuis Max Weber, que les sciences désenchantent le monde : elles ont chassé de la terre le *daimon* qui donnait sens et présence à toute chose et à tout phénomène.

On peut aussi renverser la proposition. Les découvertes de la science, et surtout ses applications, petits miracles tout à la fois misérables et merveilleux, donnent corps, pour quelques instants du moins, à quelques-uns des plus anciens rêves inscrits dans notre grille mentale.

Hérodote raconte dans ses *Histoires* que les Éphésiens, assiégés par Crésus, consacrèrent leur ville à Artémis et, de sorte à se concilier le pouvoir de la déesse, tirèrent un fil entre le temple qui lui était dédié, placé hors des murailles, et le mur d'enceinte¹. Bien avant Chappe et Edison, le rêve d'un télégraphe était déjà à l'œuvre.

1. Cité par Savinio, « Divinità per telegrafo », in *Torre di Guardia*, Palerme, 1977, p. 195.

Chaque fois que la science moderne crée de nouvelles formes, il est certain que les peintres ne savent trop comment incorporer au trophée habituel de leur atelier les nouveaux objets qu'elle apporte. L'embarras est le même que celui de l'écrivain contraint de faire entrer dans sa langue, sous la pression du vocabulaire technique, des termes trop étrangers aux mots de la tribu.

Dans le monde de la communication et des transports, par exemple, les génies ailés et les déesses de l'air, dont on connaissait depuis la Grèce la configuration canonique et qui s'efforceront de voler jusque dans les premières années de notre siècle, comment les accorder avec les morphologies nouvelles issues du « plus lourd que l'air » ou les formes grossières de la pile de Volta ou de la bouteille de Leyde ?

À peu près en même temps, Turner peint le premier bateau à vapeur, et Goya la première montgolfière. Mais sous la gracieuse enveloppe gonflée par le gaz, dans la plaine, tout le monde fuit. Et près du monstre noir qui crache sa fumée, le voilier blanc appareille et s'éloigne. En pénétrant comme autant de coins dans le tronc puissant de l'iconographie classique, les inventions qui se multiplient, et dont les formes inouïes n'entrent dans aucun répertoire connu, font voler en éclats le vieux patrimoine des images. La crise de l'iconographie accompagne, et favorise, la crise de la forme et de la couleur dont l'art moderne sera la proie.

Il est savoureux ainsi, pour revenir au récit d'Hérodote, de voir la peinture symboliste, préoccupée de mémoire et d'oubli, ne pas hésiter à planter des poteaux télégraphiques parmi des champs de narcisses, et à les faire survoler par des anges. Chez Toorop par exemple, puissamment prosaïques, ils sont associés à l'idée du renouvellement de la vie et de la « bonne nouvelle » ou de la « mauvaise nouvelle », comme, à la même époque, Puvis de Chavannes, dans ses peintures de l'Hôtel de Ville de Paris, renouvelle lui aussi de manière inopinée l'iconographie du *Bonus Eventus*¹. Les poteaux et les

1. V. Dora et Erwin Panofsky, *Pandora's Box*, Princeton University Press, 1962, p. 28 sq.

fil, passe encore, mais la télégraphie *sans* fil ? Comment figurer les commandements de la Mariée, diffusés « électrique-ment » aux Célibataires dans le Grand Verre ? Duchamp s'y cassera la tête douze années et laissera en 1923 son Grand Œuvre « définitivement inachevé ».

Les amoureux de Venise auront peut-être aussi remarqué, au café Florian, dans la *Sala del Senato*, la peinture de cette belle jeune femme contemplative, assise au pied d'un poteau dont le fil crépète de messages : n'est-elle pas l'Artémis d'Éphèse ?

Plus sérieusement peut-être, si la technique imprime des configurations provisoires à des images aussi anciennes que nous, la science réveille, siècle après siècle, des rêveries autrement plus graves, et les irrite.

La biologie contemporaine qui parle de régénération cellulaire, de programmation génétique, de tropisme neuronal, et qui promet une durée de vie conforme à notre horloge interne, soit l'âge biblique de cent vingt années, agite des espoirs et propose des formules qui, fussent-elles cette fois chimiques, étaient déjà à l'œuvre dans l'Ancien Testament. C'est « une jeune fille vierge » qui est choisie pour dormir auprès du roi David devenu vieux, pour l'échauffer et remédier à ce grand froid qui s'emparait de son corps¹. D'autres religions ont accordé à la physiologie sexuelle le pouvoir de prolonger la vie : le shunammitisme est une pratique magique où l'on suppose que les vieillards tirent les plus grands bénéfices de la proximité des jeunes femmes. Mais les shunammites ne parlent que de *proximité*. De même est-il précisé dans la Bible que le Roi « laissa Abisag toujours vierge ». La psychanalyse ne dit rien d'autre quand elle laisse entendre que le passage à l'acte se fait toujours au risque du patient.

De siècle en siècle, la même rêverie se poursuit, mais la

1. Rois, III, III, 1-4.

science semblera peu à peu lui accorder son crédit. Au XVII^e siècle, ainsi, le médecin hollandais Boerhaave conseillait au vieux bourgmestre d'Amsterdam, rongé par les maux du grand âge, de « s'étendre entre deux jeunes filles ». Il l'assura qu'« il retrouverait ainsi sa force et son allant¹ ». Un siècle plus tard, la littérature des Lumières, de Diderot à Reveroni Saint-Cyr, de Sade à Bibbiena, se complaît dans le *topos* de « la jeune enfant » dont l'énergie vitale est, d'une façon ou d'une autre, transfusée dans l'organisme d'un vieillard. Ces figures légères et équivoques d'impubères peupleront la peinture du temps. Le thème du vampire ou de l'homoncule, au moment du romantisme noir, ne fera qu'éclairer, plus ou moins heureusement, sous l'alibi folklorique ou scientifique, le sens caché de ces fantaisies. Mais la science, rétorquera le savant, réalise, *in actu*, ces rêves. Mais sans ces rêves, répondra l'historien des idées, où le savant aurait-il trouvé l'énergie de poursuivre ces expérimentations arides ? La *Naturphilosophie* est peut-être devenue une curiosité idéologique. Les fruits qu'elle a portés ne sont pas cependant que poétiques.

Le désir à cet égard, chez certains scientifiques, de tracer de leur discipline une histoire continuiste, élaguant à mesure les branches mortes des « pseudo-sciences » ou des « para-sciences », de sorte que, pouvant se dire vainqueur de toutes les « superstitions », elle étendrait son royaume sur l'ensemble de nos pensées et de nos actes, est aussi dangereux que la tyrannie exercée par les régimes totalitaires qui réécrivent le passé. Les caviardages et les photos truquées, les purges et les exécutions n'existent pas qu'en politique. Ce n'est pas en dépit de son spiritualisme que Flourens réalise ses découvertes sur le cortex, c'est bien grâce à sa croyance. « Il n'y a pas d'économie possible de l'erreur dans la venue à la vérité scientifique. Faire l'histoire d'une théorie, c'est faire l'histoire des hésitations du théoricien », dit Canguilhem qui ajoute, citant

1. Cité par Gonzales-Crussi, « De la vieillesse », in *Trois cas de mort soudaine et autres réflexions sur la grandeur et la misère du corps*, trad. française, Le Promeneur, 1989, p. 41.

Koyré : « Copernic [...] n'est pas copernicien [...] L'histoire des sciences ce n'est pas le progrès des sciences renversé, c'est-à-dire la mise en perspective d'étapes dépassées dont la vérité d'aujourd'hui serait le point de fuite. Elle est un effort pour rechercher et faire comprendre dans quelle mesure des notions ou des attitudes ou des méthodes dépassées ont été, à leur époque, un dépassement [...] »¹. » Décaper l'histoire des idées pour n'en garder que celles que le présent, pour un moment, valide, c'est vouloir dans un tableau ne considérer que les objets de premier plan, en retirant le fond sur lequel ils se découpent, et c'est tout qui s'effondre.

HUMEURS

Dans la querelle qui oppose les tenants du cerveau « sec » aux partisans du cerveau « mouillé » — entendons par là, et pour couper au plus court, ceux qui s'efforcent de trouver le modèle de son fonctionnement dans l'ordinateur et dans les écheveaux de ses câbles, et ceux qui le voient plutôt dans les bains chimiques et les échanges des ions, la préférence du profane semble aller spontanément au second. Tout un symbolisme est à l'œuvre dans ce choix.

L'homme répugne à s'imaginer pareil à une mécanique, fût-elle animée, en apparence, par le feu électrique. Le sursaut galvanique est ici celui du jouet, qui retombe, aussi inanimé qu'il a toujours été. Dans la littérature fantastique, les récits qui mettent en scène des plantes intelligentes animées d'instincts guerriers² impressionnent plus l'esprit que ceux où des métaux s'aviseraient de penser et de supplanter le règne de l'homme³. Les premiers suscitent une épouvante réelle,

1. Georges Canguilhem, *op. cit.*, p. 14.

2. *The Triffids*, par exemple, de John Wyndham.

3. Dans l'admirable récit des *Xipéhuz*, par exemple, de J.H. Rosny, ou dans les « métaux émancipés » imaginés par Gaston de Pawlowski dans son *Voyage au pays de la quatrième dimension*.

comme s'ils entraient dans l'ordre du possible, tandis que les seconds ressortissent à l'étrangeté, tant ils sont loin de notre règne.

À cet égard, la génétique contemporaine semble avoir confirmé les intuitions de Novalis : le végétal nous demeure proche, et même familier, comme si nous gardions en nous les traces et comme le modèle de son organisation. Le monde des métaux en revanche est un monde lointain.

Dans tout cela, on ne saurait négliger la puissance du symbole de l'eau, principe de la vie, sans laquelle il semble qu'aucune forme de mobilité, de croissance, *a fortiori* de pensée, n'ait pu naître. Jacques Monod lui-même, s'il affirme que « les êtres vivants par leurs structures comme par leurs fonctions sont étroitement comparables à des machines », s'empresse d'ajouter qu'« ils en diffèrent radicalement par leur mode de construction ». À l'image de la statue dégagée du marbre par le ciseau du sculpteur, il oppose naturellement celle d'Aphrodite née de l'écume — et de la semence du membre tranché d'Ouranos¹...

Mais il y a plus, peut-être : la théorie du cerveau mouillé, baignant dans des liquides divers, traversés de fluides et de sécrétions, nous ramène au chaudron de la sorcière, et plus lointainement aux théories des quatre tempéraments. Que la sagesse d'Aristote se retrouve confirmée par une moderne théorie des humeurs née de la biologie a quelque chose de réconfortant.

Par-delà tous les conditionnements qui enferment l'individu dans un réseau de commandements et d'interdits, l'*habitus* qui donne à chacun sa personnalité n'est pas le moins énigmatique. Nos goûts, nos attirances, nos dégoûts et nos inclinations ne relèvent pas d'un déterminisme unique : la chiromancie, à tout prendre, est aussi bonne à en rendre compte que la géomancie, l'astrologie ou la caractérologie : ici, toutes les clefs fonctionnent. Notre empathie avec les éléments est aussi mystérieuse que notre capacité à nous reconnaître et à nous

1. Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité*, Seuil, 1970, p. 97.

supporter nous-mêmes. Pourquoi, après tout, le monde ne nous est-il pas indifférent ? Pourquoi aimons-nous respirer les fleurs, quand leur odeur pourrait nous tuer ? Pourquoi trouvons-nous belle une aile de papillon, etc. ? Dire de quelqu'un qu'il est « hypertendu » et de tel autre qu'il est un « dépressif » profond, si précise soit la phénoménologie de ces cas, n'en dit pas plus que la théorie ancienne qui parlait de tempérament « sanguin » ou de tempérament « mélancolique ». L'explication par la génétique ou par l'épigénétique, par l'héritage du soma ou par le conditionnement de la psyché dit peu pourquoi un individu se trouve accordé à certains paysages, à certaines saisons ou à certaines heures. Hoffmann, l'écrivain, dans *Les Mines de Falun*, est à sa façon plus près de la vérité que Tellenbach, le psychiatre, quant à l'attirance quasi magnétique qui peut lier certains êtres à certains lieux, à certains minéraux, à certaines odeurs.

La façon même de porter son corps et de l'inscrire dans un environnement naturel est une clef de l'*habitus*. Thibaudet, critique subtil, expliquait les images de Rimbaud par la façon qu'avait ce dernier de se laisser aller sur le dos dans les champs ou en bordure des routes pour pouvoir mieux, à l'envers, contempler l'horizon et le ciel. L'explication vaut ce qu'elle vaut. Savinio lui aussi a écrit plaisamment sur ces griffes aériennes ou aquatiques qui signent une personnalité : « Le fait d'être venu au monde dans une île flottante a exercé une influence grave sur le caractère d'Apollon [...] On devrait étudier le caractère des personnes nées sur un bateau : je serais passablement étonné si ces gens ne présentaient pas un caractère apollinien¹. » La phrénologie elle aussi a tenté d'expliquer le caractère par ce type de configurations. Ce n'est jamais qu'une grille de lecture. Moins fantaisiste en apparence, l'imagerie de l'électroencéphalographie ou de la caméra à positons, dans leur possibilité d'éclairer point par point ce qui se passe à l'intérieur. Pourtant, si précise soit-elle, la carte

1. A. Savinio, trad. française, *Encyclopédie nouvelle*, Gallimard, 1980, p. 45.

dit encore peu des petits accidents qui l'animent et de la lumière qui baigne un territoire, et qui signent son unité.

ÂME

On peut noter l'embarras qu'il y a ici à parler de l'âme selon la langue qu'on utilise. Les langues anglo-saxonnes, qui parlent de *Seele*, convoquent un fonds marin — *die See* — dans lequel la langue puise sans fin¹. Et la tradition germanique, avec Freud, n'en finit pas de plonger dans une *Tiefenpsychologie*. L'*anima* latine nous parle en revanche d'*anemos*, un principe aérien, subtil, mobile, un peu de vent soulevé par les ailes d'un papillon. La tradition de la psychologie française, de Diderot à Valéry, court ainsi comme un souffle à la recherche de la nuance, de l'accord subtil de ses ailes, sans jamais peser ni poser. Un troisième registre de l'élémentaire serait à chercher dans la nébuleuse sémantique de l'« esprit », tel qu'on le trouve dans le domaine anglais, le *spirit*, au sens chimique de la distillation, et c'est le feu cette fois qui est convoqué, feu follet des alcools et des drogues.

On trouvera peut-être puérile et vaine cette symbolique des éléments inscrite dans la langue de ce mot si simple, l'âme. Qui niera cependant qu'elle influence les conceptions que l'on s'en fait, y compris les plus contemporaines, les plus savantes, voire les plus matérialistes ? C'est bien parce qu'il y a, derrière elle, ce substrat matériel, aérien, aquatique ou igné, qu'on ne parle jamais sans sourire d'« âme pure », ou de « pur esprit ». Car personne n'a jamais dit en effet que l'âme n'avait pas de corps. Platon lui-même avait besoin d'un corps pour l'animer. On avance « neuronal » en revanche, et l'on souhaite avoir tout dit, mais derrière, encore, c'est l'« esprit », l'« âme », ou l'intraduisible *Seele*, qui transparaît, et avec eux une charge poétique, pleine d'une matière irréductible à la quantification.

1. V. Georges Arthur Goldschmidt, *op. cit.*, p. 148 sq.

TERMINOLOGIE

Parce qu'elle est une pensée conquérante, la langue scientifique est marquée par la volonté de convaincre. Comme à la guerre, la précision du mot a la qualité du mot d'ordre. S'agit-il d'ailleurs encore de mots ? Tendant à la monosémie la plus stricte, le terme scientifique n'autorise rien que sa propre signification : outil, il n'ouvre qu'une serrure. Une mesure plus qu'une image, il tend à chiffrer le réel, non à l'évoquer. Sa nature ressortit plus à l'exactitude numérique qu'à la poétique linguistique. La connaissance qu'ouvre la science est sans doute à ce prix, exclusive cependant d'une visée humaniste comme de toute rêverie encyclopédique. Dans un statut de commandement, il faut se soumettre, sinon se démettre.

Le *terminus technicus* est pareil à ces mots du vocabulaire obscène, précis, univoques, imposant une image et une seule, dont la qualité est dans l'efficacité. Qui se commet à les écouter, voire à en user, se ferme à d'autres résonances. Ces mots, hors du champ des spécialistes, sont inutilisables, à jamais étrangers aux mots de la tribu.

Aussi, on ne tarde pas à s'en lasser. Quelques années les périment, là où des termes vieillissent du lexique, utilisés par un grand écrivain, fondent sous la langue avec le même ravissement que la première fois où nous les avons rencontrés.

Qu'il y ait ainsi des langues instrumentales de courte durée parallèlement à une langue de communication et d'expression de longue durée, cela, au fond, ne gênerait personne. L'embarras vient quand il s'agit de dire une chose qui est propriété commune et ne saurait être confisquée au bénéfice d'un seul, se dirait-il « spécialiste ».

Ainsi de l'âme et de ce que le mot évoque : le souffle vital, l'esprit, le cerveau, la pensée, le psychisme, la cervelle, l'activité corticale, le réseau neuronal... Le terme choisi ne sera pas indifférent, qui engage bien plus qu'une philosophie, voire

une religion ou une morale : il ouvre à la réflexion et refuse à se clore sur une technique.

MONDE NOUVEAU

Quelle fascination s'attache à ces « techniques premières » (comme on a pu parler d'arts « premiers ») que sont les premières images animées de Marey ou d'Albert Londe ?

ill. 12 C'est que ces images ont été volées. L'oculus étroit qui permet de les contempler, comme à travers un trou de serrure, laisse assez penser qu'elles ont dû être dérobées à un monde jusqu'alors inaccessible et que ce n'est que par un incroyable privilège que nous sommes à notre tour admis à les regarder. Pour quelques instants, nous regardons la marche du cheval, le vol du pigeon ou la claudication du parkinsonien dans la cour de l'hôpital, comme le myste autrefois, conduit dans la chambre des mystères, était admis à participer de l'ordre invisible des dieux. Sur de grands voiles blancs et noirs s'inscrivaient, là aussi, les signes de leur passage.

Saisies derrière les apparences profanes, ces images saisissantes ont dévoilé *die andere Seite*, l'autre côté des choses : entre-deux du temps, elles ont entrebâillé la porte épaisse du temps pour laisser filtrer un peu de lumière. L'hésitation et le scintillement de leur défilé nous disent qu'elles ont été subtilisées (comme on le dit en chimie d'un vif-argent), comme si l'opérateur avait eu conscience que, pour faire effraction de l'autre côté du visible, il lui fallait voir sans être vu.

D'un beau gris qui se déchire parfois en éclairs blancs, elles gardent en elles la cendre d'un feu qui a brûlé, et l'éclat d'un empyrée. Ce reliquat ou ce reflet de l'étincelle divine s'affaiblit à mesure dans les répétitions du rapt : la photo contemporaine ne suscite plus guère en nous d'émerveillement.

Le *Mondo Nuovo*, cet ancêtre du cinéma que l'on découvrait au XVIII^e siècle, dans la lunette des boîtes d'optique,

Place Saint-Marc, Giandomenico Tiepolo nous en fait partager la fascination dans les admirables fresques qu'il a peintes aux plafonds de la Ca' Rezzonico.

CINÉMATOGRAPHIE

Le 22 mars 1895, Louis Lumière présentait au public les résultats de son invention, le cinématographe. La légende veut que ce soit en regardant sa mère coudre à la machine qu'il ait découvert le principe de l'image animée. En adaptant à son appareil le mécanisme connu sous le nom de « pied-de-biche », il résolut le casse-tête zénonien d'entraîner des images fixes sur une bande continue, de marier le continu au discontinu et le mouvement à l'immobilité.

L'image de Pénélope à son métier, tissant jour après jour les images qui lui permettront de différer sa réponse aux prétendants, nous tend le récit fabuleux qui est à l'origine de tout récit. Parler pour ne pas mourir. Délibérer pour ne pas avoir à prononcer la parole définitive. Dérouler le flux des images, comme des écheveaux, pour échapper à la *rigor mortis*. Aussi longtemps que naîtront les images sous la navette, aussi longtemps que Schéhérazade fera se succéder les mots aux mots pour endormir la fureur de son roi, la mort est différée. Grand récit augural de la genèse des images.

Différer la mort en laissant filer le récit, en laissant le regard reposer sur l'image, à cette fin, tous les stratagèmes sont bons. Ainsi Pénélope défait-elle la nuit ce qu'elle avait tissé le jour. Elle récuse l'idée, dans la production des images, qu'il y ait du nouveau, un absolu commencement, une *tabula rasa* sur laquelle broder quelque chose que personne avant elle n'aurait imaginé. Elle ne fait jamais que recommencer. Elle s'inscrit dans une continuité dont elle n'est qu'un maillon, elle qui maille et démaille à longueur de temps. Elle reprend, elle recoud, elle ravaude. Elle revient sur son métier. La facture des images est remémoration et surveillance.

Or, ce que Pénélope tisse jour après jour, pour tromper le temps, pour tromper l'attention des prétendants et pour tromper sa propre attente, souvenons-nous, ce n'est pas n'importe quelle image, c'est une image qui a affaire avec sa lignée, tissée dans le droit fil dont témoigne la présence de Télémaque. C'est le beau suaire de Laërte, le père d'Ulysse. La généalogie de l'image, l'*Odyssée* de notre culture, recoupe étroitement le récit de la Genèse, la grande histoire des filiations humaines, et *in fine* le recours au Père. Pas d'image qui n'ait sa racine dans le fantasme d'un engendrement charnel. La figure de l'Hémorroïsse reste indissolublement liée au mythe de la *vera icona*, la véronique, l'image *vraie* du Christ. L'engendrement de l'image et sa multiplication, dans la tradition chrétienne, demeurent du côté de la femme, et du sang menstruel¹.

Mais, une fois notée la merveilleuse similitude qui fait découvrir à Louis Lumière le principe du cinéma dans la petite navette qui autrefois servait aux couturières, dans cette histoire de trame et de fil où se perpétuent la tradition des images, la lignée des hommes et le mystère de leur dénomination, il faut rappeler la différence radicale, le changement d'étiage que le cinéma introduit dans notre perception du monde. Comme si, le jour où sur l'écran se mit à trembler un corps qui jusque-là demeurait fixe, la tranquillité de l'image en était à jamais troublée, son repos à jamais refusé au regard, comme si quelque chose s'éloignait à jamais de nous, qui avait été le paradis des tableaux.

À l'éclat singulier et tout intérieur de l'œuvre unique se substituent le papillotement et l'éblouissement d'une image dérobée à la vue vingt-quatre fois par seconde. Le malheur de l'image, dans notre culture, n'est pas seulement qu'elle est reproductible, c'est qu'elle est devenue indéfiniment substituable, imperceptiblement changeante, sempiternellement transitoire, à jamais labile. Nous avons cessé de pouvoir nous reposer sur elle.

1. V. Eva Kuriluk, *Veronica and her Cloth. History, Symbolism and Structure of a « True » Image*, Basil Blackwell, Cambridge, Mass., 1990.

RAYONNEMENTS

La lumière des rayons X n'a pas fait que rendre plus aisées la réduction des fractures ou l'extraction des corps étrangers. Elle a définitivement relégué au placard toute la vieille image-rie des squelettes, tibias et crânes qui, de Ligier Richier à Valdés Leal, mais aussi aux fantasmagories de Robertson, a alimenté, sous le terme de « macabre », tout un chapitre de notre sensibilité esthétique. Elle était, il est vrai, déjà bien désuète : Wiertz, dans sa *Belle Rosine*, fait sourire. Böcklin, pourtant, avait semblé la réveiller. C'est que cette iconographie avait aussi bien alimenté une réflexion plus grave : de Dürer à Otto Dix, de Philippe de Champaigne à Beckmann, la méditation sur le *calvarium* a éclairé de sa lumière noire nos craintes et nos espoirs, que la radiographie n'a pas suffi à éteindre.

L'une des scènes les plus saisissantes de *La Montagne magique* est celle où l'auteur, après avoir subi une radiographie, est invité par le médecin à regarder sa propre main sur l'écran lumineux : « Et Hans Castorp vit ce qu'il avait dû s'attendre à voir, mais ce qui, en somme, n'est pas fait pour être vu par l'homme, et ce qu'il n'avait jamais pensé qu'il fût appelé à voir ; il regarda dans sa propre tombe. Cette future besogne de la décomposition, il la vit [...] et, au milieu de cela, le squelette, figolé avec soin, de sa main droite [...] Avec des yeux pénétrants de visionnaire, et pour la première fois de sa vie, il comprit qu'il mourrait¹. »

Le passage rappelle étroitement une fameuse lithographie d'Edvard Munch, datée 1895, mais qui ne fut probablement réalisée que quelques mois plus tard, quand l'artiste eut connaissance des premiers clichés pris par Röntgen en

ill. 13

1. Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Livre de poche, t. I, pp. 327-328.

décembre de cette année-là et que la presse diffusa aussitôt. Le modèle apparaît en buste, classiquement, mais la main droite, passée derrière un écran à rayons X, est squelettisée.

ill. 14 Dans le même temps que les rayons Röntgen ne dissipaient les anciennes terreurs liées à l'intériorité du corps que pour donner de la mort une vision clinique autrement plus irrémédiable, ils accrédaient d'autres superstitions et faisaient naître d'autres croyances. Si les rayons X, invisibles à l'œil, ont pouvoir de sonder l'épaisseur du corps, n'y a-t-il pas une infinité d'autres rayons¹, tout aussi inconnus à nos sens mais dont, sans aucun doute, des appareils un jour nous restitueront la trace, qui rendraient compte de phénomènes jusque-là inexpliqués ?

Dans le même temps où l'antique *ars moriendi* se voyait dépossédé de ses vignettes, toute une nébuleuse occulte, née dans les parages de la *Naturphilosophie* qui, de Swedenborg au baron de Reichenbach, prétendait expliquer par l'influence de rayonnements obscurs la marche du monde et des humains, voyait en quelque sorte confirmées ses illusions. Peu à peu privé d'un substrat sensoriel, que les progrès de la Science lui dérobaient à mesure qu'elle en expliquait l'agencement, l'Art allait trouver là le moyen de combler un *vacuum*. Les rayons X, auxquels on attribua d'abord des pouvoirs thérapeutiques illimités — tout comme on l'avait fait avec l'électricité —, avaient fait la preuve, avec quelques autres théories scientifiques, les géométries pluridimensionnelles et la chronophotographie par exemple, que l'art rétinien n'avait plus raison d'être. Il lui fallait désormais trouver sa voie dans l'invisible. À la suite d'Annie Besant et de Leadbeater, de Blavatsky et du médium Eusapia, les noms les plus illustres de l'avant-garde, Kandinsky et Kupka, Mondrian et Marcel Duchamp, donneraient ainsi formes et couleurs aux esprits et aux spectres. La vague fin de siècle des photos et des peintures spirites, des ectoplasmes et des corps astraux, succéderait tout

1. Outre l'*Od* du baron de Reichenbach, rappelons les recherches et spéculations sur les rayons N, les rayons P, etc.

naturellement aux nimbes et aux halos des Symbolistes, qui eux-mêmes avaient pris la place des couronnes des saints et martyrs de l'art classique.

Démarche scientifique et « superstition » ont toujours eu partie liée.

« C'est la rationalisation des techniques qui fait oublier l'origine irrationnelle des machines, écrivait Georges Canguilhem, et il semble qu'en ce domaine comme en tout autre, il faille savoir faire place à l'irrationnel, même et surtout quand on veut défendre le rationalisme¹. » L'inventeur de la psychophysique, Fechner, inaugure la grande mathématisation du sensible en posant les lois qui permettent de graduer, de mesurer ce qui semblait jusqu'à lui le plus insaisissable en nous, les sensations physiques, les données de nos sens. Mais il est en même temps ce rêveur, fils de la *Naturphilosophie*, qui voit dans l'être vivant un organisme solidaire du *Gesamtorganismus*, de l'organisme total de l'univers. Aussi consacre-t-il un livre entier à défendre l'existence de la vie spirituelle des végétaux : les plantes rêvent, elles ont une mémoire, elles réagissent aux sons, à la lumière, et elles s'en souviennent. S'il est l'ancêtre de Du Bois-Reymond et de l'École physicaliste, il est tout autant l'héritier de Carus et de son géognosticisme, et le cousin fervent de Novalis.

De nos jours, c'est encore un médecin, comme Carus², Louis Farigoule, plus connu sous son nom d'écrivain, Jules Romains, qui, en 1921, publiait sa thèse, *La Vision extrarétinienne et le sens paroptique*, sous-titrée *Recherches de psy-*

1. *Op. cit.*, *passim*.

2. Si plusieurs des principaux acteurs de cette révolution du savoir et de la sensibilité que fut le Romantisme ont une compétence scientifique, sont versés dans les sciences naturelles, comme Novalis qui était géologue ou Schelling, et le plus souvent dans l'art médical, thérapeutes comme Carus et Kerner, en France, remarquons-le, ce sont plutôt des fils de médecins que l'on rencontre, ou des proches des milieux médicaux comme Girodet, ami de Larrey et de Cabanis, David d'Angers, ami de Spurzheim, Moreau de Tours, le fils du psychiatre, et bien sûr Flaubert.

*chophysiologie et de physiologie histologique*¹. Tout positiviste qu'il était, il rendait les armes devant les « sciences psychiques » en postulant l'existence d'une « vision sans les yeux » — et pourquoi pas ? (mais il n'allait pas jusque-là) d'une « âme sans corps » ? Rappellera-t-on que Crookes lui-même succomba sur le tard aux sirènes du spiritisme ? La chose, il est vrai, était des mieux portées chez les savants et les vulgarisateurs du temps : Flammarion et Figuiet, mais aussi Cesare Lombroso, Charles Richet et William James.

Fantaisies d'une époque — le tournant du siècle — où la science était peu assurée de ses méthodes et volontiers vaticinait ? Mais non : la même tournure d'esprit se vérifie dans la découverte, de nos jours, de techniques plus affinées. Berger, inventeur de l'électroencéphalogramme, croyait avoir découvert dans ses tracés la preuve écrite de la télépathie. L'illusion spiritualiste qui l'animait — et qui lui fit poursuivre ses recherches — n'est-elle pas symétrique de l'illusion matérialiste qui croit réduire le psychisme à des « objets mentaux » dont on pourrait définir le « graphe » à partir de l'enregistrement d'activités corrélées de zones corticales déterminées² ? Attribuer à la caméra à positons le pouvoir de visualiser ce graphe, en postulant que la conscience ne serait que ce système de régulations d'objets mentaux, c'est vouloir croire qu'un friselis de surface peut rendre compte des grands courants des profondeurs. La protestation au nom de la Raison d'en finir avec l'« Esprit » rappelle dès lors étrangement la protestation du *Proktophantasmite* au nom des Lumières, quand il voit danser Faust :

Wir haben ja aufgeklärt !

[...]

Wie lange hab' ich nicht am Wahn hinausgekehrt,

Und nie wird's rein [...]

1. Éditions de la NRF, 1921.

2. Jean-Pierre Changeux, *L'Homme neuronal*, Fayard, 1983, p. 209 sq.

*Den Geistesdespotismus leid' ich nicht;
Mein Geist kann ihn nicht exerzieren*¹.

ENCYCLOPÉDIE

L'idéal des Lumières était le rêve d'un savoir circulaire, capable d'attirer à lui, d'unir et de fondre dans sa ronde toutes les connaissances. Mais la science, en tant que pensée conquérante, est une pensée qui analyse, c'est-à-dire qui divise, qui parcellise, qui disperse. Le mouvement circulaire de l'encyclopédisme est certes conservé, mais, centrifuge, il disperse des grumeaux de connaissances qui flottent désormais dans un vide spirituel, de plus en plus éloignés les uns des autres, et de plus en plus hétérogènes les uns par rapport aux autres, sans qu'un « soleil » central, concept directeur, mythe ou croyance, leur opposant sa force de gravité, puisse les retenir.

La difficulté, sinon la réticence, à parler aujourd'hui d'un dialogue des arts et des sciences vient du fait que la conception des « progrès de l'esprit humain » qui est celle de l'*Aufklärung*, de Condorcet et de Comte, à l'horizon de laquelle brille le mirage d'un état définitif du savoir, d'un savoir achevé, d'une science faite de l'ensemble des connaissances, et de connaissances qui seraient homogènes, cette conception est profondément étrangère à la démarche même de l'art, si l'on entend par art une œuvre d'imagination et par démarche un processus qui n'a rien d'une marche.

S'il y a quelque validité à penser que les théories scientifiques, voire les plus rigoureuses et les plus abstraites, se greffent sur de très antiques images, voire des mythes (si ce mot n'était aujourd'hui dévalorisé²), il est beaucoup plus diffi-

1. « Nous sommes gens des Lumières ! [...] Depuis combien de temps n'ai-je pas balayé la superstition / Et jamais cela ne devient propre [...] Je ne supporte pas le despotisme de l'Esprit / Mon Esprit ne peut pas l'exercer », *Faust II*, v. 4159-4167.

2. V. l'histoire que trace Georges Canguilhem de la théorie cellulaire in *La Connaissance de la vie*, Vrin, 1989, en particulier p. 79.

cile d'admettre que les faits scientifiques qui résultent de ces théories nourrissent encore de nos jours la représentation imaginaire que l'art se fait de la réalité. Le jeu intellectuel qui consiste à mettre en rapport l'imagerie de certains « tableaux » abstraits, tantôt géométriques et tantôt gestuels, avec des vues au microscope de cellules végétales ou animales, ou à rapprocher la structure d'une molécule nouvellement découverte avec la forme d'une sculpture dans un musée, et à s'émerveiller de leur similitude, n'est le plus souvent qu'un divertissement de salon, l'équivalent, dans les errements esthétiques de notre fin de siècle, des à-peu-près de la physique amusante qui ravissait les libertins du XVIII^e. La science n'y gagne rien, et l'art y a déjà tout perdu.

Le problème posé est celui du modèle. L'esprit scientifique le plus rigoureux a besoin d'asseoir ses spéculations sur des représentations, tout comme l'imagination artistique. Hormis le langage mathématique, il est presque impossible de penser « dans le vide » de toute image. Le fait d'observation lui-même suppose une idée, si vague ou confuse soit-elle, qui oriente l'attention. Stephen Jay Gould, tout comme Cuvier avant lui, observe les formes fossiles, les interprète et les dessine en fonction d'une « théorie » dont il veut vérifier la validité. Le point de vue du biologiste, qui éclaire l'organisation des schistes de Burgess, est d'abord un point de « vue » optique. De même, quand Ramon y Cajal découvre, au bout d'un simple microscope, l'organisation du neurone, sa perspicacité est aiguisée par l'idée qu'il se fait de la structure du cortex. Pourtant, quand même « le microscope est plutôt le prolongement de l'intelligence que le prolongement de la vue¹ », comme on le voit dans ces exemples, il n'en reste pas moins que c'est la vue, fût-elle magnifiée, qui observe au bout du tunnel l'écheveau ou le massif des formes, et qui le démêle ou qui le perce. Pareille *distinction* est alors impossible chez un observateur qui, à l'inverse de Cajal, ne posséderait pas un œil si exercé par la pratique du dessin.

1. G. Canguilhem, *op. cit.*, p. 50.

Dans tous ces exemples, la réflexion de Goethe, « *Was ich nicht gezeichnet habe, habe ich nicht gesehen* », Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu, prend toute sa valeur. C'est le graphe, si léger soit-il, qui, à l'épreuve du fait d'observation, vient ratifier la pertinence de la pensée : ni idéalisme (qui supposerait qu'une théorie, pure construction de l'esprit, n'a pas à être vérifiée) ni empirisme (qui supposerait qu'une théorie naît toujours d'un fait d'observation), mais un perpétuel va-et-vient entre un stock d'images, où la logique rationnelle du vrai et du faux cède devant une *logique de la sensation*¹ du beau ou du laid, et des observations qui corrigent au fur et à mesure, comme un dessinateur qui inscrit, efface, retouche, avant d'aboutir à l'œuvre achevée.

Même le langage mathématique le plus formalisé convoque à cet égard un patrimoine de représentations. La théorie des fractales, si abstraite semble-t-elle, a fourni la base d'une réflexion esthétique neuve, qui a non seulement à voir avec la genèse des formes mais encore avec notre sens de la beauté et son fondement biologique — pourquoi, par exemple, l'Opéra de Garnier nous touche-t-il autrement, mais plus durablement, que la ligne droite de Le Corbusier²?

À mesure que la science cependant affine ses modèles, elle les subtilise, au double sens du terme. L'immatérialisation des processus, leur illimitation, nous font craindre que nous ne soyons plus, depuis longtemps, à l'échelle : l'homme n'a plus rien à y voir. *Emblemata, hieroglyphica* : la théorie des signatures, à la Renaissance, assurait d'une connivence, d'une congruence entre microcosme et macroscome, alors même que l'homme commençait de perdre son assiette. Rien ne nous assure plus aujourd'hui que la gravitation de la pensée ait son centre en nous-mêmes. De là l'impossibilité de transposer des modèles — alors même qu'ils se multiplient — d'un champ à

1. Pour reprendre la belle expression de Gilles Deleuze.

2. V. Benoît Mandelbrot, « Les Fractales, les monstres et la beauté », *in Le Débat*, mars 1983, p. 54 sq.

l'autre du savoir, pour, de proche en proche, nous assurer de l'intelligibilité d'un monde dont nous serions le foyer.

Positiviste, Auguste Comte est le dernier philosophe sans doute à croire à un ordre encyclopédique naturel du savoir, dont il cherchera l'*exemplum* dans la biologie naissante. C'est la théorie des localisations cérébrales de Gall qui lui fournit le modèle, avance-t-il, de « la première théorie scientifique de la nature humaine », tout comme la physiologie des tissus de Bichat lui inspire la métaphore d'un consensus social (le fameux « tissu ») qui permettrait de congédier la notion d'« individu » et son cortège d'anarchismes au profit d'un ordre « organique » du *socius*¹.

Le dernier ? Si les théories de Gall sont devenues des curiosités, de nouvelles cartographies du cerveau apparaissent, qui, se voulant plus opératoires, soufflent la tentation de créer, sur leur modèle, une néo-sociologie obéissant de nouveau aux mots d'« Ordre et Progrès ». C'est la même fallacie à un siècle de distance. Dans ce genre de parallélisme grossier qui fait de la visibilité d'un modèle scientifique la pierre de touche d'une réalité sociale ou politique, le regard, s'il sait encore distinguer la plénitude de la *natura naturata* de l'unité de la *natura naturans*, ne sait plus en revanche avoir la distance critique nécessaire à distinguer l'importance propre des problèmes esthétiques et éthiques, ni des rapports de force qui les ordonnent. Le regard tranquille que Goethe ou Humboldt portaient sur la société de leur temps, à partir du savoir que les sciences de la nature leur avaient donné, ne peut être aujourd'hui qu'un coup d'œil inquisiteur et inquiet.

Face à cette dérobade du modèle, la sagesse consisterait plutôt à partager l'ironie de Jonathan Swift :

*So, naturalists observe, a flea
Hath smaller fleas that on him prey;*

1. V. Georges Canguilhem, « Auguste Comte », in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, 1989, pp. 61-74.

*And these have smaller still to bite 'em;
And so proceed ad infinitum*¹.

CARTOGRAPHIE DU CERVEAU

En 1929, la revue *Variétés* publiait la première carte du monde surréaliste. Chaque pays y était représenté selon l'importance relative que les amis d'André Breton lui accordaient, en fonction de son apport supposé à la « théorie » du mouvement. L'Alaska en raison de ses masques de cérémonie et la Russie en raison du communisme y occupaient une place démesurée, tandis que les États-Unis avaient disparu. L'Afrique prenait moins d'espace que la Nouvelle-Guinée et l'île de Pâques, la statuaire océanienne étant jugée plus importante que l'art nègre, déjà passé de mode.

ill. 15 a

Peu d'années plus tard, en 1937, dans la revue *Brain*, Penfield et Boldrey publiaient le premier dessin de leur homoncule. Selon le même principe d'une topographie pondérée, le corps humain était représenté selon les proportions relatives des réponses à des stimulations électriques exercées sur les diverses zones du cortex cérébral. Pareil au Jabberwock de Lewis Carroll, le premier petit monstre ainsi produit, avec sa langue énorme, ses lèvres hypertrophiées et sa tête micro-céphale, réunissait en lui les représentations sensori-motrices du cerveau projeté sur le corps, point par point. Un second schéma, publié en 1950, allongeait, sur chacun des hémisphères cérébraux — Tweedledum et Tweedledee —, les figures en miroir d'un « homoncule moteur » et d'un « homoncule sensoriel », chaque organe plus ou moins accordé aux zones corticales excitées, et développé selon l'importance de la réponse.

ill. 15 b

1. « Foi de savant, je vous le dis : / Toute puce a une autre puce / Plus petite encore qui la suce / Et cela jusqu'à l'infini. » Cité in P.A. Weiss, *L'Archipel scientifique. Études sur les fondements et les perspectives de la Science*, 1974, p. 58.

Dans la comparaison que l'on peut faire entre ces deux cartes, on serait tenté d'accorder à la seconde la rigueur « scientifique », et de ne voir dans la première qu'une fantaisie « artistique ». Il n'en est rien. La carte surréaliste du monde obéit exactement aux règles de construction qui sont celles des anamorphoses ou des cartogrammes en géographie : préservant assez du tracé géographique des pays et de la cohérence de leur distribution pour qu'on les identifie, mais transformant les unités de grandeur de chacun selon une échelle logarithmique et non plus arithmétique, où il importe peu que les données soient objectives ou subjectives¹. La carte du monde surréaliste est pareille à ces planisphères où chaque continent est rapporté à sa production de pétrole brut, ou à la carte de France « déformée » selon l'éloignement en temps de ses villes traversées par un train à partir de Paris.

On peut se demander en revanche ce qui pouvait pousser des scientifiques, pour visualiser des seuils et des hauteurs d'excitation et leur distribution en zones à la surface du cortex, à user d'une projection à figure humaine. Pourquoi un ensemble de données purement quantitatives, et fort sujettes à caution, tant dans les procédures de leur relevé que dans leur interprétation, était-il livré sous la forme figurée, mieux, sous forme d'un schéma à figure humaine ? Pourquoi cet anthropomorphisme intempestif ?

L'expression, déjà, de « cartes du cerveau », affectant à des zones déterminées du cortex des fonctions spécifiques, n'est guère qu'une métaphore. Prendre cette métaphore au pied de la lettre pour en faire des chartes imprimées, sortes de tables de la Loi neuronales, est un saut logique dont on peut mesurer l'audace sans nécessairement croire en sa légalité. Parler de « cartographie cérébrale » est une image saisissante, qui fait de l'homme un Atlas portant sa tête sur ses épaules. Mais offre-

1. V. Jean-Loup Rivière, « La Carte, le corps, la mémoire », in *Cartes et figures de la Terre*, catalogue d'exposition, Centre Georges-Pompidou, 1980, p. 82 sq.

t-elle plus que l'approximation et l'ambiguïté d'une imagerie, là où l'on attend l'information et l'exactitude d'un diagramme¹?

La carte, comme représentation graphique, est ambiguë. Deux modes d'information s'y opposent. L'un, qui relève de l'*image*, consiste à laisser les choses qu'elle représente — pays ou zones corticales — à leur place respective. L'autre, qui relève du *discours*, à trouver un ordre : comment ces choses — pays ou zones du cerveau — s'enchaînent-elles? Autrement dit, l'image cartographique entremêle une *figure*, dont les éléments ont une localisation fidèle, des relations et des dimensions analogues à celles qu'ils ont en réalité; et une *légende*, c'est-à-dire une certaine organisation logique de ces divers éléments². Sans doute, c'est cette ambiguïté de la représentation cartographique qui la rend propre, mieux que d'autres systèmes figuratifs, à rendre compte des phénomènes qui relèvent du phénomène « corps et âme » et de ses affections. Michel Foucault notait ainsi, à propos du regard clinique, sa « paradoxale propriété d'*entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle*³ ». À la Renaissance, les arts de la Mémoire développeront une mnémotechnique qui permet de se rappeler des éléments d'un *discours* et de leur enchaînement, à partir des éléments distribués d'un *parcours*⁴ : on trouvait déjà là, comme dans la cartographie, un système subtil d'articulation entre glyphe et graphe, entre images et mots.

C'est, aussi bien, dans un souci mnémonique autant que clinique que Penfield avait imaginé de rapporter à une cartographie les données de ses expériences. Menées sur des épileptiques et non des patients sains, les relevés des mesures

1. On trouvera une critique très complète des cartes cérébrales et de l'homunculus de Penfield dans G.D. Schott, « Penfield's Homunculus : a Note on Cerebral Cartography » in *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry*, avril 1993, vol. LVI, n° 4, p. 329 sq.

2. V. Jean-Loup Rivière, *op. cit.*, p. 83.

3. Michel Foucault, *La Naissance de la clinique*, P.U.F., 1963, *passim*.

4. V. Lina Bolzoni, « L'Art de la mémoire », in *La Fabrique de la pensée*, catalogue d'exposition, Electa, 1990, p. 16 sq.

devaient servir en retour au diagnostic comme éventuellement à la chirurgie. Pourtant, livrées sous une forme imagée, rappelant les anciens théâtres de Mémoire, elles prétendaient moins à l'exactitude qu'à l'évocation : « the exact positions of the parts, écrivait-il, must not be considered topographically accurate. They are aids to memory, no more [...] »¹.

La nécessité d'user, s'agissant du cerveau, de techniques non invasives explique sans doute le recours à ces figurines traversées de milliers de petits points, qui ne sont pas sans rappeler ces poupées piquées de méridiens que les médecins chinois utilisaient pour ne pas avoir à toucher leurs patients.

Mais c'est un saut conceptuel plus grand encore, celui qui consiste, s'agissant de réactions sensorielles et motrices, à rabattre la surface du cerveau sur la surface du corps. Les immenses embarras théoriques et pratiques que cette métaphore entraîne, laissons le soin là encore aux scientifiques de les relever². Sur le plan qui nous intéresse, notons simplement que, tout comme la cartographie cérébrale réduit le cerveau à sa pellicule externe, cette figuration réduit le corps à une enveloppe. Si profondeur et plasticité des fonctions du cerveau étaient ramenées à la fixité d'une topographie bidimensionnelle, c'est ici la conscience proprioceptive qui se trouve comme aplatie : une périphérie est dessinée, qui prétend précisément séparer le corps du monde extérieur en lui assignant une frontière tangible. Cette illusion de l'enveloppe, à l'œuvre déjà dans la représentation du cerveau, est ici comme redoublée et amplifiée dans la représentation d'un corps difforme dont toutes les anomalies de surface : langue et pouce hypertrophiés, ou micromorphie du front, sont supposées renvoyer à des données objectives.

Encore une fois, on peut se demander la raison de ces fan-

1. Cité par G.D. Schott, *op. cit.*, p. 330.

2. Citons simplement la conclusion de l'analyse de G.D. Schott, *op. cit.*, p. 331 : « Thus Penfield's homunculus is not only ambiguous in what exactly it does represent, but also gives an unjustified impression of cortical representation which is both single and established. »

tasmagories anthropoïdes. Que dire en effet de ces figures de Penfield, si fascinantes, si inoubliables dans leur aspect repoussant que nous les considérons avec le même intérêt que les monstres issus des bestiaires médiévaux ? De la part d'un spécialiste de l'épilepsie comme l'était Penfield, ne sont-elles pas le fruit d'un curieux lapsus ? Comment en effet n'être pas tenté de les mettre en rapport avec ces démons tirant la langue, aux membres grêles, qu'on voit, dans les figurations anciennes, jaillir de la bouche de ceux que le Haut Mal possède ?

Dans le façonnage de ce petit homme dont l'apparence externe a été dessinée par les coups d'épingle des électrodes à la surface du cerveau, et dont l'effigie est supposée, en retour, guérir les convulsionnaires, nous ne sommes pas bien loin des mannequins de la sorcellerie, des figurines qui servaient aux envoûtements ou, si l'on préfère, du *Manneken* des alchimistes. Fût-elle principe de la sensibilité sensori-motrice, c'est bien d'une âme qu'il s'agit, doublet en réduction et déformé du corps, l'objectivation des contenus inconscients de la psyché, du *pneuma* des néopythagoriciens qu'Anthropos est admis à contempler, jusqu'à l'*homunculus* de Paracelse. Ce n'est pas par hasard si c'est autour de Charcot, dans les recherches sur les crises hystériques (dont le modèle, rappelons-le, n'était autre que la crise épileptique), que toute l'iconographie de ces petits démons fut convoquée, explorée, questionnée, analysée et reproduite dans l'iconographie de Paul Richer¹.

ill. 16

Mais il y a plus. L'ambiguïté n'est pas seulement celle d'une cartographie ou d'une topographie mnémotechnique. L'imagerie de l'homuncule dont use Penfield fait irrésistiblement penser aux représentations de l'enfant dans le sein de sa mère qui, de siècle en siècle, d'Aristote à nos jours, ont tenté d'illustrer les innombrables théories de la génération. L'embryon serait-il un germe, un œuf, une graine qui, en se développant,

1. Paul Richer, « Les Démoniaques », in *L'Art et la Médecine*, Gaultier, Magnier et C^{ie}, s. d., en particulier pp. 17-24.

donnerait naissance à la pluralité des formes de l'organisme adulte, ou bien serait-il, à sa conception, déjà tout formé, pour ainsi dire, *manneken*, *homunculus*, ce « petit homme » dont les divers stades de croissance ressemblent à des poupées gigognes emboîtées les unes dans les autres ? Le problème de la cartographie — comment ramener un volume tridimensionnel à une surface plate — est ici renversé : comment un être sans épaisseur, la graine primitive ou le gène pour user d'un vocabulaire moderne, peuvent-ils donner naissance à travers le temps à un organisme à trois dimensions, voire quatre, si l'on envisage que le temps est le vecteur selon lequel s'organise sa croissance ?

On n'a pas manqué de reprocher à Freud la fantaisie des schémas avec lesquels il prétendait imaginer le fonctionnement du psychisme. Du moins, s'agissant par exemple de l'*Apparat* qu'il dessine dans *L'Interprétation des rêves*, insistait-il sur le fait qu'il ne s'agissait jamais que d'une *theoretische Fiktion*¹, en mettant en garde sur les dangers de vouloir trop visualiser ces mécanismes.

Un quart de siècle plus tard, il ne s'était pas départi de sa rigueur, à se rappeler les objections qu'il présenta en 1925 à Karl Abraham quand il s'était agi de tourner un film sur la psychanalyse² : « Je ne tiens pas pour possible de présenter nos abstractions de façon plastique. » Quelle ironie, en revanche, que ç'ait été dans le camp de la science dure du cerveau, qu'ait fait retour, en plein *xx^e* siècle, toute une imagerie démoniaque qu'on croyait le fruit de la superstition et des âges obscurs !

1. S. Freud, « Die Traumdeutung », 1900, in *GW*, II, III, chap. VII ; trad. française, *op. cit.* pp. 456-457.

2. Il s'agissait du film de G.W. Pabst, *Geheimnisse einer Seele* (*Les Mystères d'une âme*). V. Patrick Lacoste, *L'Étrange Cas du professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Gallimard, 1990.

ANATOMIE DE L'ÂME

1895 est une date clef dans la carrière d'un homme sans qui l'art de ce temps ne serait pas devenu celui que nous connaissons. C'est l'année durant laquelle Freud tourne le dos à la neurophysiologie et s'engage dans une voie nouvelle qu'il baptisera psychanalyse.

Il est significatif que Lombroso, au début de son *Esquisse sur la préhistoire de l'anthropologie criminelle*, cite Aristote et le traité sur la physiognomonie qu'on lui a longtemps attribué, où l'apparence de certains criminels est comparée à celle du singe. La physiognomonie n'est pas un corps étranger dans le système de l'anthropologie criminelle tel qu'il se développe à la fin du XIX^e siècle, elle en constitue un élément indispensable. Gall et ses disciples, qui croient en une correspondance exacte entre les traits d'un individu et ses dispositions internes, fondent la métaphysique de l'École positive en postulant qu'il y a un accès, par le corps, à l'intériorité de l'âme. Le « dedans » serait dit par le « dehors ». Les *stigmata degenerationis* que Lombroso croit reconnaître sur le corps de son *Homo delinquens* sont les signes visibles, et vérifiables expérimentalement, dit-il, d'une sorte d'écriture du mal. Ils « signent » son caractère et le flétrissent à la manière de *La Lettre écarlate*. Mieux : ces signes sont en quelque sorte imprimés sur le corps du délit, à la manière de ces tatouages qui couvrent le corps des criminels et que Lombroso collectionnera.

Plus affinées, plus scientifiques que les classifications bouillottes de Lombroso, les théories des localisations cérébrales dans la neuro-anatomie positiviste, de Broca à Wernicke, participent de la même illusion naturaliste, qui prétendent assigner aux diverses fonctions du corps et de l'esprit, sensations, motricité, langage, des zones précises du cortex humain. C'est bien dans cette tradition que s'était inscrit le jeune Freud,

ill. 20

l'élève de Brücke, formé à l'école des physicalistes. En 1895 pourtant, sa très controversée « Esquisse pour une psychologie scientifique » restera inachevée : c'est un brouillon qu'il voudra oublier. Réduisant la physiologie du cerveau à des transmissions électriques au sein du réseau neuronal, il tentait d'y concevoir l'âme comme un appareil clos où s'ordonnerait un jeu de forces interprétable du point de vue du système de charge et de décharge, avec déplacements et dissipations d'énergie, équilibres et déséquilibres.

Mais il n'irait pas plus loin dans cette entreprise réductionniste. En 1892, dans sa *Contribution à la conception des aphasies*, il avait déjà réagi contre la conception localisatrice de Meynert d'une projection point par point du corps dans le cortex, et par conséquent d'un appareil du langage constitué en centres corticaux distincts dont les cellules contiendraient les représentations des mots. Que l'homme soit avant tout un animal doué de langage, et que ce langage ne soit pas réductible à des processus anatomophysiologiques dont on pourrait retracer les cheminements dans des zones précises, voilà le sens du retournement de Freud.

Durant cette année 1895, deux chemins parallèles allaient le conduire vers la redécouverte de cette prééminence d'un langage irréductible aux cartes du cerveau : d'abord l'étude de l'hystérie menée auprès de Charcot, ensuite l'analyse du rêve qui se révèle à lui, dit-il, comme le chemin d'accès royal à l'inconscient.

Dans les *Études sur l'hystérie*, qui paraissent cette année-là, il affronte ainsi le mystère d'une anatomie du corps hystérique dont, précisément, les théories localisationnistes, la tradition issue de la phrénologie, les marquages neuronaux, ne sauraient rendre compte. Problème de scientifique, mais énigme, aussi, posée à l'artiste confronté à l'absence de canons. À quel schéma corporel obéit l'hystérique, qui passe outre aux lois de l'anatomie ? L'hystérie défie les lois de l'anatomie ! Elle crée un corps inouï qui semble pure manifestation du langage, pure manifestation de la parole, et qui, pourtant, produit des effets physiques. Ce n'est donc pas le corps qui est la cause

des troubles de l'âme, comme le disent les positivistes, c'est l'âme qui impose au corps ses fantaisies, c'est le psychique, pour parler plus durement, qui est le moteur des altérations physiques. Abasie et cécité, remarque ainsi Freud, se moquent des nerfs. Le corps « parle ». Mais ce langage du corps ne peut être entendu par les théories neurophysiologiques du temps. Il relève d'une autre approche, d'une autre écoute. Il y a une plasticité stupéfiante de l'organisme, qui ignore superbement les localisations, qui fait voler en éclats le fixisme des « marquages », il y a une perpétuelle mouvance de ses affects et de ses sensibilités, qui disloque le schéma rigide des localisations, et qui ruine la prétention de Lombroso, de Richer et de quelques autres, de fonder les lois d'une science du Beau, du Vrai, du Bien, avec ses élus et avec ses exclus. L'orthopédie n'existe tout simplement pas.

La même année 1895 s'ouvriraient à Freud, comme il le dira, « les portes du rêve ». En 1896, il commence d'écrire la *Traumdeutung*, qui sera publiée en 1899. Le travail du rêve dans l'homme endormi vérifie ce que le travail de l'hystérique sur son corps avait laissé pressentir : il est travail de métamorphoses perpétuelles, dont il s'attache à décrire les diverses figures. Plus rien n'est fixe, inscrit, marqué, tatoué : tout devient libre, mobile, fluctuant. Tout bouge, évolue, se transforme. Lapsus, glissements de sens, déformations, déplacements, condensations, à-peu-près, anamorphoses, toute une morphologie de l'aberration se trouvait d'un coup validée, qui fascinerait les artistes.

Il n'y a plus d'ajustement topographique possible de la vie corporelle et de la vie psychique. L'homme n'est pas contenu par son corps, moins encore « marqué » dans son anatomie par ces signes qui livreraient son identité et lui dicteraient son destin. Le fait qu'il parle et que par la parole il accède à l'infini des interprétations, outrepassa chaque fois la définition « scientifique » de son être.

Contre le corps conçu comme destin, *fatum* marquant l'individu de son sceau indélébile, Freud réinstaurait la

majesté d'une âme, puissante, obscure, à tout jamais inconnaissable, mais, en tant qu'elle est l'organe du langage, source de la possibilité illimitée de manifester la liberté de l'homme.

- ill. 17* Ce que Focillon allait nommer la « vie des formes » serait,
ill. 18 dans notre siècle, inscrit sous le signe de cette dynamique
libertaire.

De la règle au gouffre

Ars, en latin, parle d'habileté : un talent particulier acquis par l'étude et la pratique (« posséder l'art de... »), la connaissance attachée à un métier, un apprentissage du corps qui permet la précision et l'économie du geste, une disposition apprise ouvrant à l'élégance, au charme, à la grâce (« faire avec art... »). C'est à la fois la « manière » de l'artiste et la marque de l'ouvrier. Dans le langage populaire, faire appel à « l'homme de l'art », c'est requérir « l'homme du métier ». Cette qualité peut ne concerner qu'une partie du corps, une tournure, un tour de main, par exemple une façon de porter le buste dans l'art du danseur, ou de poser la voix chez l'orateur — l'*actio* dans la rhétorique... On parlera aussi de « main intelligente » pour l'architecte, qui est son art particulier qui unit savoir-faire manuel et intelligence conceptuelle.

L'*ars* de ce point de vue s'oppose à la *natura*, comme l'artifice s'oppose au naturel. Mais il s'oppose aussi à l'*ingenium*, qui n'est pas le génie, mais la disposition propre de la sensibilité, l'inclination spontanée. L'*ars* comme acquis s'oppose à l'innéité de l'*ingenium*. L'*ingenium*, c'est la capacité naturelle de l'esprit à « engendrer » : une puissance générative qui est à la fois une disposition native, et une invention. Proche de celle du bricolage décrite par Lévi-Strauss, l'*ingenium* est cette disposition de l'esprit humain à réunir des données hétérogènes pour en produire quelque chose de nouveau. Excédant les limites de la simple raison, l'*ingenium* est justement cet

« excès » qui ressemble au don, à l'invention « ingénue », au trait de « génie ».

Ars s'oppose encore à la *scientia*, qui est un savoir essentiellement linguistique ou verbal, une information, une connaissance ou l'ensemble des connaissances acquises sur un sujet. Cicéron oppose les deux termes d'*ars* et de *scientia* quand il parle de « *Artem scientia tenere* », « posséder un art en théorie ». *Scientia*, la connaissance abstraite et générale, n'est pas le savoir concret et singulier qui s'incarne dans un geste ou un tour de main, ce langage du corps qu'Aristote appelait justement *tekhnè* : « Les Grecs, rappelle Ernst Gombrich, n'avaient qu'un seul mot et un seul concept pour l'art et pour l'habileté : *tekhnè* — l'histoire de l'art, par définition, était l'histoire de la maîtrise technique¹. » Gombrich, bien entendu, entend ici par « art » ce qu'en entend notre époque. L'*ars* des Latins, qui ne prétendait pas à la liberté de l'« art moderne », ne se réduisait pas pour autant à un ensemble de codes, de prescriptions « techniques ».

Si nous faisons appel au domaine germanique, nous retrouvons à peu près les mêmes oppositions. *Kunst*, l'art, vient du haut allemand *können*, qui nous parle d'une disposition qui est entre la connaissance et la compétence, entre le savoir et l'habileté². Rien en tout cas qui relève de la prétention qu'aujourd'hui nous dissimulons sous le mot d'« art ». *Können* a la même origine que le gothique *kann*, que l'ancien anglais *can*, au sens d'un pouvoir enraciné dans un savoir.

Remarquons que *können* ne doit pas être confondu, malgré l'homophonie, avec *kennen*, qui signifie « connaître, avoir la connaissance de, être au courant de », comme *to know* en anglais : c'est le domaine du *knowledge*, de la *scientia*.

1. E. Gombrich, « Les Idées de progrès et leur répercussion dans l'art », in *L'Écologie des images*, trad. française, Flammarion, 1983, p. 222.

2. Nous empruntons ce qui suit au Kluge, *Dictionnaire étymologique de la langue allemande*.

Mélanger des épices, distinguer des champignons, faire du beurre à partir du lait, découper une viande selon l'ordre de ses fibres, faire cuire un végétal ou réduire un bouillon, ces gestes relèvent tout à la fois d'une connaissance, née du livre ou de l'imitation, mais aussi d'une compétence manuelle particulière qui relèverait du don : on parlera de « l'art de la cuisine ». Pas loin de là, car sortie des mêmes chaudrons et des mêmes connaissances empiriques des simples, on parlera de *schwarze Kunst* pour dire la magie noire. Il s'agit bien d'une connaissance, transmise d'un maître à un disciple, voire d'une initiation, mais aussi d'un savoir particulier qui débouche sur un pouvoir d'un type particulier, sinon occulte, du moins incompréhensible au profane.

Là encore, l'ordre du *können* est une connaissance, mais singulière, ésotérique, différente de celui du *kennen*, exotérique. Si la connaissance appartient à tous, l'art de l'appliquer et d'en tirer un pouvoir — une *tekhnè* — est chaque fois différent. On parlera tantôt de « science médicale », *scientia medicina*, et tantôt d'« art de la médecine », *ärztliche Kunst*, *ars medicina*, selon qu'on voudra insister sur la médecine comme un corpus de connaissances que l'on transmet à tout étudiant qui prétend en faire un métier, ou bien comme utilisation de cette connaissance pour en faire un pouvoir particulier de guérir les corps. C'est ce pouvoir que certains praticiens exerceraient mieux que d'autres, en « artistes ».

À l'origine, donc, il y a, dans le mot « art », une ambivalence, un balancement entre ce qui, dans la faculté qu'il désigne, est un savoir-faire relevant d'un apprentissage et d'une connaissance, qui est de l'ordre du codifiable et du transmissible, et d'autre part ce qui serait une qualité exceptionnelle, la disposition singulière d'un individu, un élan propre de son être, un arrangement particulier de ses organes, de ses cellules, qui lui permettrait d'exercer un pouvoir que d'autres n'exercent pas, quoiqu'ils aient les mêmes connaissances. Mais les deux choses sont liées : pas de pouvoir-faire sans savoir-faire, pas de savoir-faire sans vouloir-faire.

Malkunst, au XVI^e, c'est l'art de peindre, c'est-à-dire

l'ensemble complexe des recettes et des connaissances qui permettent à un artisan d'exercer son métier. Mais, outre la chimie qui lui permet de préparer ses couleurs, cet art complexe unit en lui bien des savoirs : la mathématique et la physique qui permettent de s'appuyer sur la perspective comme science exacte assurant de disposer correctement les corps dans l'espace, l'anatomie, enseignée dans les théâtres de Padoue, de Bologne, de Londres ou de Vienne, la physiologie qui est l'étude des tissus, des carnations, des organes, l'optique, dioptrique et catoptrique, qui permet d'avancer dans la science du coloris, des réfractions et des transparences, et même un peu de zoologie qui permet de distinguer et de couper comme il le faut les calames pour dessiner et les poils animaux dont on fait les pinceaux, ceux de la martre par exemple, etc. Bref, tout un ensemble de connaissances et de recettes qui ont permis à l'art de peindre de passer du statut des *artes mechanicae* au rang des *artes liberales*, et à l'artiste, de ne plus être seulement un artisan habile au tour de main, mais un *letterato*, voire un savant, un *polymathes*, un *polytechnes*.

Le basculement qui intervient vers 1800 au seuil du romantisme, et qui donnera au mot « art » l'acception orgueilleuse que nous lui connaissons, est redevable de trop de causes pour que nous puissions, même brièvement, les convoquer. L'*ars* cesse d'être le tour de main, le savoir-faire particulier et la grâce de la main. Il devient virtuosisme, hypertrophie du singulier, excès du particulier. Tel est l'« art » au sens où nous entendons aujourd'hui par ce mot bref l'ensemble de cette activité humaine et qui n'est en fait, par un effet de catachrèse, que cette petite partie de la création « artistique » qui concerne le monde moderne après le romantisme, l'« art moderne ». Ce n'est plus, comme nous l'avons qualifié, une « manière » mais un maniérisme (ce terme pris, bien sûr, dans son acception non historique), un « art de l'art », une « peinture de la peinture ». Se prenant pour son propre objet, l'art — l'art moderne — renonce du même coup au dialogue qu'il avait jusque-là entretenu avec les autres formes du savoir.

Mais c'est aussi qu'il ne peut plus le tenir. Face à l'explosion des connaissances — de la *scientia* —, chaque savoir se clôt sur lui-même. Cet accroissement de la *scientia* va s'accompagner d'une évolution de la sensibilité qui va rapprocher l'art, prisonnier désormais de son autoréflexion, de l'*ingenium*, ou plutôt de cette seule partie de l'*ingenium* qui a à faire avec la capacité d'invention en négligeant ce qui en lui était don, disposition naturelle, ce que la règle était nécessairement appelée à diriger, comme Descartes le souligne dans ses *Regulae ad directionem ingenii*. « Art » et « génie » ont désormais tendance à se confondre, mais aussi, dans cette disparition de toute règle, « génie » et « folie ».

Pour dire les choses au plus vite, alors que les sciences, en se fondant, à partir de Lavoisier puis de Claude Bernard, sur la méthode descriptive et expérimentale, trouvent le moyen de développer désormais leur territoire indéfiniment et de manière impérieuse, le *territorium artis* en revanche se réduit comme une peau de chagrin. Libérée des immuables canons de la tradition, mais aussi livrée à l'*hybris* du moderne, selon cette vulgate du génie et de la folie qui va courir de Diderot (le génie est le produit « d'un coup de hache dans la tête ») à Lombroso (le génie, écrit-il, est aussi pernicieux pour la société « que le criminel-né »), la pratique des arts fera désormais de ses œuvres les produits d'un cerveau déréglé.

C'est donc par une ironie de l'histoire que Condorcet et l'abbé Grégoire rêvent, en 1793, à « la réunion des arts et des sciences », alors que l'idéal des Lumières, à cette date, est déjà forclos. L'*ars*, au sens ancien, n'est plus capable d'affirmer une cohérence qui le poserait face aux règles de la *scientia* comme aux inventions de l'*ingenium*.

Exemplaire de cette séparation de l'art et de la connaissance, le déclin rapide du savoir anatomique. William Hunter enseignait à Londres indifféremment à des artistes comme Etty et Reynolds et à des médecins. David et Houdon en France sont des anatomistes aussi minutieux et rigoureux que les savants du Muséum. À l'inverse, ces derniers, Vicq d'Azyr, Gratiolet par exemple, réalisent des planches qui ne le cèdent en rien aux productions des meilleurs artistes du temps.

Neurologue, assistant de Charcot à la Salpêtrière, mais aussi professeur d'anatomie à l'École des Beaux-Arts, personnage dans la tradition d'un William Hunter à la Royal Academy, Paul Richer, un siècle plus tard, rêvera de « mettre à la disposition des artistes, au sujet des proportions humaines, les acquisitions les plus sûres et les plus récentes de la science ». Le projet d'une « Science du Beau¹ », qui aurait couronné dans les Arts ce que le positivisme avait fondé dans les Sciences, et qui aurait été à l'art contemporain ce que les traités empiriques, de Dürer à Lomazzo, avaient été à l'art ancien, échouera cependant. Sa *Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, publiée en 1906, ne fera que proposer un académisme glacé et sans vie. Seuls les régimes dictatoriaux, dans les années trente, seront intéressés à diffuser ces vignettes de corps trop rationnels, croyant y trouver les *exempla* de l'humanité nouvelle, musculeuse et saine, qu'ils entendaient produire.

Autrement fécond, le livre qu'un an après, en 1907, l'année des *Demoiselles d'Avignon*, Marcel Réja devait publier sur *L'Art chez les fous*. C'était décidément du côté de l'abnorme et du « dégénéré » que l'art moderne irait chercher, sinon ses modèles, du moins ses interrogations et, à défaut d'apaiser son inquiétude, de quoi y entretenir sa fièvre.

À partir de 1870-1880, les progrès des techniques d'exploration du corps, et surtout les méthodes d'enregistrement graphique de Marey, avaient rendu superflu chez les praticiens le savoir de l'anatomie descriptive. Et, dans le monde des artistes, « académie » était devenu un terme péjoratif, dont on ne savait plus guère le sens original.

Mais c'est un même éloignement du monde sensible que vivent alors les uns et les autres, les savants et les artistes. Soigner un malade, c'était se livrer à une pratique qui n'était pas si loin du dessin dit d'observation qui se pratiquait dans les

1. Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique*, *passim*.

amphithéâtres des Beaux-Arts. Le regard y jouait un rôle essentiel, qui jugeait déjà de la maladie au teint du malade. Puis venaient la palpation, le tact, l'olfaction, et même la saveur, quand on n'hésitait pas à goûter les humeurs : toute une synesthésie permettait de dresser un « tableau » clinique qui permettait de conclure, ou non, au « beau » cas. Souvenons-nous de la sensualité des descriptions morbides de Flaubert, dans *Madame Bovary*, de la précision dans la notation des odeurs, des grains, des carnations.

Or, ont-ils encore ou non besoin, le vieux Cézanne ou le jeune Picasso, d'observer et d'interroger le nu, la vérité abrupte du corps, son toucher, son odeur, sa saveur, pour avancer dans leur art ? Rappelons-nous les étonnantes et désagréables baigneuses du premier. Que de peine, quelle besogne pour dresser un corps ! Une grâce s'est perdue, une proximité de la chair et de son réconfort. Le modèle, dirait-on, n'est plus d'aucun recours, il se rhabille, s'éloigne, repousse la porte. À jamais peut-être ? Le fait est que *Les Demoiselles d'Avignon* pousseront le malaise à l'extrême, au point que le tableau, resté inachevé, demeurera pour longtemps invisible. Sa vision était, de fait, et demeure sans doute insoutenable. D'innombrables études anatomiques l'avaient pourtant précédé, certaines précisément cotées et chiffrées, comme si Picasso avait inlassablement tenté, et jusqu'à l'échec enfin reconnu, de fonder une nouvelle théorie des proportions du corps humain.

Mais le fait est : le passage de l'exoscopie à l'endoscopie, celui de la macroscopie à la microscopie, semblent marquer la séparation entre un art qui a pour mission de rendre compte du visible et une science qui plonge désormais dans l'invisible et, plutôt que de représenter des surfaces, enregistre désormais des relations. Le monde était un tissu que les yeux de l'artiste comme les yeux du savant parcouraient et que tous deux décrivaient, en donnant un rendu dont la beauté était autant un effet de l'art qu'un effet de la connaissance. Mais une fois que les sciences, se taillant les divers domaines du savoir, les auront occupés avec autorité, l'artiste, chassé d'un

royaume qu'il partageait à égalité, ramené à son empirisme d'artisan (« bête comme un peintre »), ne pourra plus guère que soliloquer ou vaticiner, en quête non seulement d'un statut mais aussi d'un métier perdu.

Aussi l'histoire des avant-gardes, entre 1860 et 1914, bien loin d'accompagner, moins encore d'annoncer le progrès des sciences et des techniques, est plutôt ce mouvement erratique, incohérent et souvent passablement désespéré qui, en quête d'une légitimité nouvelle et de modèles nouveaux, va se tourner vers ce qu'elle peut ou croit comprendre des nouvelles géométries et des nouveaux espaces, et aussi des nouvelles images produites par les découvertes astronomiques et physiques — les rayons X —, et la photographie en général. Mais, dans ce monde où l'invisible désormais a remplacé le visible, sa quête de repères, de configurations encore accessibles à l'œil, va aussi l'amener à la fascination de tout ce qui se produit de plus confus dans les marges du progrès, l'occultisme, le spiritisme, la médiumnité, et qui prétend faire la preuve, par l'image photographiée, de rayonnements et de pouvoirs obscurs. Toutes ces pseudo-sciences, qui prolifèrent au tournant du siècle, laissent croire, dans un monde que la science a désenchanté, à l'existence d'univers inaccessibles aux sens comme à la raison, « extra-rétiniens », traversés d'ondes et d'effluves, et que la nouvelle peinture ou la nouvelle sculpture auront pour but de révéler. Marcel Duchamp, Kupka, Malevitch, Mondrian, Kandinsky, pour ne citer que les noms les plus connus de la modernité, seront durablement attirés par ces fantasmagories¹.

Plus tard, dans l'après-guerre, le recours aux drogues, qui n'était encore chez les Romantiques que fortuit, devient systématique, de Henri Michaux à Arnulf Rainer, d'Artaud à Witkiewicz, et rejettera violemment l'expérience artistique (défini-

1. Sur l'influence des géométries pluridimensionnelles sur l'Avant-garde, v. Linda Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, New Jersey, 1983; et, sur l'influence du spiritisme fin de siècle, v. *Okkultismus und Avant-garde. Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, Tertium, Francfort, 1995.

tivement ?) du côté d'une expérimentation périlleuse où la connaissance, devenue « connaissance par les gouffres », est aussi chute, perte, épreuve décidément incommunicable.

Ce n'est plus alors que par antiphrase qu'on peut parler d'« art », à entendre par là l'instrument privilégié d'une communication entre les contemporains d'une même culture.

On serait donc tenté de penser que l'art et la connaissance ont divergé, irrésistiblement. Il demeure pourtant des domaines où l'art conserve intact son pouvoir, son prestige et les clefs de son royaume. Ainsi dira-t-on du dessin d'observation.

Au lycée, une heure par semaine était laissée à sa pratique. C'était moins cependant devant les natures mortes faites de quelques flacons assemblés ou devant les plâtres grisâtres que l'attention pouvait s'exercer, c'était plutôt durant les heures plus nombreuses du cours de sciences naturelles. Le plaisir revenait à dessiner les coquillages fossiles, les ammonites. L'œil suivait intrigué les volutes qui foisonnaient à mesure de la croissance de l'animal. Alors que la main courait sur le papier, le labyrinthe s'éclairait ; on devinait peu à peu le développement du nautilus et bientôt, comme par miracle, les abstractions les plus austères, comme la loi de Fibonacci, prenaient corps. Or, fait remarquable, il importait peu que le dessin fût correct : on n'était pas dans l'ordre du mimétique, mais dans l'ordre du graphique. Dessiner des coquillages n'avait rien d'esthétique, c'était une euristique.

Car, par un curieux effet rétroactif, c'était le dessin à son tour, si gauche au début, qui se corrigeait, se pliait de lui-même aux lois de développement du modèle qu'on venait de découvrir, et devenait rigoureux, ferme et précis. En dessinant un fossile, si maladroitement que ce fût au début, on avait fini par comprendre ce que très savamment d'Arcy Thompson avait analysé dans son livre¹. La correction du dessin était

1. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, 1917 ; trad. française, *op. cit.*

venue comme de surcroît, née de la connaissance graduelle de ce que l'on avait dessiné.

Paul Klee, dans ses leçons du *Bauhaus*, a livré des réflexions assez parallèles à ce que je tente de dire. « Exercez votre main et au mieux les deux mains car la main gauche écrit différemment de la droite, elle est moins habile et de ce fait parfois plus maniable. La main droite court avec plus de naturel, la main gauche écrit plutôt des hiéroglyphes. L'écriture n'est pas netteté mais expression, et l'exercice la rend de plus en plus sensible, intuitive, spirituelle. » Ce que Klee place ici dans une disposition intérieure de l'esprit, une dialectique de l'adresse et de la gaucherie, la première tendant à la fidélité mimétique et la seconde à l'expression hiéroglyphique et spirituelle, se retrouve aussi dans l'objet extérieur pris sous le regard, dans l'articulation de l'œil et de la main.

Tirer un trait, extraire un fil du fouillis du visible, c'est faire l'effort d'intellection de ce que l'on a sous les yeux, élucider, porter à la lumière ce qui n'avait encore jamais été vu, c'est-à-dire pas été compris : dessin d'observation en effet, qui se tourne vers la compréhension pure, lisible comme une écriture, à l'opposé de la correction académique. Le premier trait tracé, les autres suivent, comme une pelote dont on démêle un par un les brins. Ce chassé-croisé suppose un équilibre. La pure intelligibilité du tracé mathématique, tout comme la pure sensibilité du tracé instinctif, en sont exclues. L'œil a besoin à chaque instant de se nourrir de l'épreuve du réel, tout comme l'esprit a besoin sans arrêt de vérifier la validité du trait.

C'est ce phénomène, autant de l'ordre d'une connaissance que de l'ordre d'un plaisir — *docere et delectare*, disait l'*Art poétique* d'Horace —, que Goethe a résumé dans sa phrase célèbre : « Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu. » L'œil à lui seul ne fait qu'enregistrer les impressions, mais ne les distingue pas encore. L'effort de distinction, de discrimination, qui est effort d'intellection, c'est la mine du crayon, au bout du doigt, comme le scalpel sous la main du chirurgien, qui le conduit.

Intelligere et *eligere* sont proches. *Eligere*, c'est choisir, c'est l'élection, la distinction, qui est élégance. Mais *choisir* lui-même, rappelle Littré¹, vient d'un mot germanique qui signifie voir, apercevoir, discerner. Choisir au sens d'élire n'apparaît qu'au XIV^e siècle. Voir, comprendre et distinguer sont ainsi, comme l'atteste la langue, une seule et même chose. Intelligence et élégance ont partie liée dans notre lexique comme ils ont partie liée dans la pratique du dessinateur.

Revenons à l'ammonite : lorsque Cuvier, au Muséum, eut à comprendre les premiers fossiles, il se mit à les dessiner. Dans ces formes écrasées, enchevêtrées, plissées, fragmentées, aucune intelligence que l'œil pût saisir. Dessiner, c'était déjà extraire du bloc de schiste ou de marne, tirer les traits, les lignes directrices qui permettraient de reconstituer l'animal fossilisé. Et les dessins de Cuvier sont d'admirables dessins naturalistes, d'une époque où chacun se faisait gloire de savoir dessiner.

Un exemple contemporain de ce pouvoir herméneutique du dessin nous est fourni par le biologiste Stephen Jay Gould qui, à partir d'une suite de dessins à main levée, a réinterprété les fameux schistes de Burgess, ouvrant des hypothèses qui ont bouleversé les connaissances en paléontologie. Ce que les photos de ces schistes, certaines des plus précises, des plus complètes, qui avaient circulé dans tous les laboratoires, n'avaient pu faire voir, quelques traits sur un papier, tracés à la main, l'avaient dégagé.

La photo en effet, sous l'apparente précision de sa machinerie, est un leurre, qui fait lâcher la proie bigarrée du sensible pour l'ombre grise du cliché. Nadar, avant de photographier ses modèles, ne manquait pas d'en faire de longs et nombreux dessins. C'est le dessin qui lui permettait de voir le visage de ses modèles ; ce n'est qu'après qu'il les plaçait devant son objectif.

1. Émile Littré, *Pathologie verbale ou lésions de certains mots dans le cours de la langue*, rééd., Société des Amis de la Bibliothèque Nationale, 1986.

C'est encore la pratique assidue du dessin, jamais abandonnée depuis l'adolescence, qui a donné à Henri Cartier-Bresson son extraordinaire habileté à saisir le « moment décisif ».

Regarder, c'est garder : pourvu d'un préfixe et comme armé, le verbe garder marque sa parenté avec le fait de porter sa vision sur. Regarder, c'est faire attention, c'est prendre garde. L'ancienne langue disait *esgarder*, qui est tombé en désuétude, mais non le terme, *esgard* (égard). Regarder, c'est avoir des égards pour ce que l'on voit.

Aussi significatif, le fait que la racine germanique du verbe garder, qui vient du mot allemand *warten* (en anglais *to ward*), n'est guère éloignée de celle qui en français a donné le verbe guérir, *warjan*. Le sens est celui de garantir, de protéger.

Dessiner, peindre, comprendre, distinguer, prendre garde, garder, regarder, protéger, prendre soin, soigner, guérir... L'art et la science se recoupent ici sans cesse, dans ce domaine où, armé ou non d'appareil, l'homme s'avance à visage découvert pour préserver lui-même et son prochain. Le vieux mot français de *mire* pour désigner le médecin, celui qui regarde attentivement (de *mirare*), atteste encore cette proximité de l'art de peindre et de l'art de soigner.

Le neurologue espagnol Ramon y Cajal, qui recevra le prix Nobel en 1906, est sans doute l'un des exemples les plus purs du savant qui mit son œil au service de l'esprit. Habile dessinateur et inlassable observateur, d'une curiosité visuelle inapaisable, il avait d'abord songé à se faire artiste, puis s'intéressa à la photographie, mettant au point, avant les frères Lumière, un procédé de reproduction en trichromie. Mais c'est en dessinant ce qu'il distinguait dans un microscope des plus rudimentaires qu'il réussit,

Ayant vu quelquefois ce que l'homme a cru voir,

à saisir ce que personne avant lui n'avait encore compris. Du fouillis inextricable de la matière grise du cerveau qu'il obser-

vait dans l'oculaire, croquis après croquis, trait à trait, il fit apparaître sur le papier le tracé qui rendait compte de l'agencement du neurone et la façon dont chacun d'eux se reliait aux autres. Ainsi, de proche en proche, il put établir l'organisation de la partie la plus complexe du corps humain. Ces « papillons de l'âme », comme il avait nommé lui-même ces corps arachnéens, dont le battement incessant est le vol même de la pensée, personne encore ne les avait vus. Les planches qu'il a laissées, dans leur fragilité graphique et chromatique, conservent la grâce du mythe antique. Mais elles sont aussi l'un des monuments les plus étonnants dressés au pouvoir de l'intelligence de démêler, par l'exercice de la raison et de l'œil, l'écheveau le plus complexe qui soit : dans le cortex, celui de l'intelligence même.

ill. 19

ART
ET PSYCHANALYSE

Psychanalyse et symbolisme

Loin d'être « haissable » comme l'avait voulu l'Âge classique, le moi avait été la grande affaire du Romantisme. Élevé au rang d'un culte chez Stendhal, l'égotisme était une morale autant qu'une esthétique. Aussi la figure la plus énigmatique aux yeux des Romantiques eux-mêmes, qui revient comme une inquiétude, inscrite au cœur de la suprématie du sujet, est peut-être celle de Kaspar Hauser, celui qui ne se souvient plus qui il est. De E.T.A. Hoffmann à Guy de Maupassant, la figure du vagabond amnésique a hanté la sensibilité du XIX^e siècle. Nemo lui-même, dans le roman de Jules Verne, n'en est qu'un avatar populaire.

Dans l'économie de la psyché symboliste, le moi et sa célébration restent sans doute le noyau du phénomène créateur. Ils portent cependant la culture occidentale de l'individu à un degré de raffinement qu'aucune autre peut-être n'a connue. Des Esseintes, le héros de Huysmans, cultive l'unicité de son moi avec ferveur et furie. Mais cette recherche est aussi épuisement, exténuation, quintessence d'un principe vital. Contrairement au moi flamboyant, hypertrophié du Romantisme, c'est un moi menacé, assiégé, insaisissable en tout cas, « insauvable » peut-être, pour reprendre le mot de Ernst Mach, qui, vers 1880, se met en scène.

La souveraineté du monde intérieur de la conscience avait été désirée par les Romantiques à l'image de la maîtrise du monde extérieur. Or, à peine atteinte, pareille ambition est

mise à l'épreuve de ses propres limites. Si le moi existe, quelles en sont les frontières, qui s'évanouissent dès qu'on croit les atteindre? Ont-elles d'ailleurs jamais existé? Le Romantisme pensait avoir atteint un équilibre entre monde du dedans et monde physique, entre *Innenwelt* et *Umwelt*, au point d'affirmer leur équivalence. Un seul et même cosmos, dans la *Naturphilosophie*, baignait la *physis* et la *psyche*, échangeant leurs propriétés.

Si, pour le peintre romantique, le paysage était un état d'âme, un lieu où le regard se pose et se repose, c'est à un retournement de la formule que le Symbolisme nous invite : c'est l'état d'âme qui devient un paysage. Mais c'est un paysage vide, un monde désert, illimité, sans borne et sans milieu : *das weite Land*, dira de lui Schnitzler, la terre lointaine, à jamais inconnaissable, à jamais étrangère. La recherche d'une identité essentielle, perçue comme proximité de soi à soi, est bientôt vécue — jeu périlleux de reflets divergents — comme dépossession de soi, illusion que la conscience puisse jamais se saisir.

Révolution dans l'idée du sujet, remise en cause de la souveraineté du dedans : l'avènement de l'individu émancipé au début du XIX^e siècle, du héros romantique, se traduit en profondeur, vers la fin du siècle, par la ruine des fondements de la possession de soi. Délivé de l'asservissement au collectif, l'homme du Symbolisme est celui qui, loin d'éprouver l'ivresse de sa liberté, se découvre intérieurement asservi¹. Le projet symboliste — le mot même de *sym-bolon* indique le programme — n'est que l'essai désespéré de renouer des liens entre les représentations morcelées du sujet : ressaisir une unité du moi que des forces disloquantes que la nouvelle psychologie commence de définir et tente de soigner — les rêves, les pulsions venues de l'inconscient, les automatismes psychiques, les actions réflexes, mais aussi les maladies nouvelle-

1. V. Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, Gallimard, 1980.

ment découvertes de l'âme, les névroses, les hystéries — ont mise en péril.

On a cité Ernst Mach : c'est du cœur du positivisme le plus affirmé en effet que l'attaque contre le moi se fait la plus précise. On connaît le savant, on connaît moins le philosophe, et l'influence considérable qu'il exerça sur les milieux intellectuels viennois de la génération symboliste (sur d'autres aussi). Ami d'Hermann Bahr, il eut Hofmannsthal et Peter Altenberg comme étudiants à l'Université. Schnitzler, un moment, envisagea d'écrire avec lui un livret d'opéra. Robert Musil enfin lui consacra sa thèse de doctorat. Renouant avec l'empirisme de Hume et de Berkeley, par-delà le sujet transcendantal kantien, Mach proposa une théorie sensualiste et constructiviste du sujet poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Le sujet selon lui ne serait plus que la résultante transitoire de l'interrelation entre des complexes de sensations, « les temps, les espaces, les pressions, les couleurs, les sons », qu'il appelle des éléments pérennisés par la mémoire et l'habitude, mais modifiés, altérés, métamorphosés sans cesse par l'expérience. Ni la chose en soi ni le moi ne peuvent exister indépendamment l'un de l'autre. Ils se constituent réciproquement sur la base de l'expérience, c'est-à-dire sur la base de la perception des phénomènes et des événements au travers des sensations. La conséquence logique de cette conception pour laquelle « le moi ne peut être sauvé » conduit à une vision relativiste de ce qu'on peut encore difficilement appeler le « sujet »¹ : « Quand je dis que le moi est insauvable, je veux dire par là qu'il réside dans la perception par l'homme de toutes les choses, de toutes les manifestations, que ce moi se dissout dans tout ce qu'on peut ressentir, entendre, voir, toucher. Tout est éphémère, un monde sans substance qui n'est constitué que de couleurs, contours et sons. La réalité est en mouve-

1. Nous reprenons ici l'analyse d'Yves Kobry, « Ernst Mach et le moi insaisissable », in *Vienne. L'apocalypse joyeuse*, catalogue d'exposition, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 124 sq.

ment perpétuel, en reflets changeants à la manière d'un caméléon. C'est dans ce jeu de phénomènes que se cristallise ce que nous appelons notre "moi". De l'instant de notre naissance à notre mort, il se transforme sans cesse¹. »

Réalité « caméléon », monde « éphémère », « mouvement perpétuel » et « dissolution » : à la lumière de cette analyse, on peut comprendre qu'un historien du *Jung Wien* comme Johnston ait pu appeler du nom générique d'« impressionnisme » ce que nous appelons d'ordinaire « symbolisme »². La distinction formelle que les historiens d'art ont introduite entre l'Impressionnisme et le Symbolisme ne tient guère si l'on veut bien considérer que la réaction au naturalisme se fit par un commun refus d'un sujet et d'un objet posés comme indépendants l'un de l'autre, mais à l'inverse interdépendants. À la ligne sinueuse, tourbillonnante, au maelström graphique que Munch déchaîne et dans lequel s'engloutissent ses personnages, répondent, sans discontinuité formelle, le papillotement, le chatoiement, la poussière lumineuse qui dissolvent la forme et le contour dans la peinture postimpressionniste d'un Segantini ou d'un Klimt. Dans des pays comme l'Autriche et l'Italie qu'atteint tardivement la révolution impressionniste, divisionnisme et pointillisme sont, sur le plan du chromatisme, les moyens de mettre en doute la réalité sensible du monde, tout comme la ligne en coup de fouet, l'arabesque, le trait considéré comme onde de force sont des moyens linéaires de dissoudre le contour, et d'abolir la distinction entre monde intérieur de la conscience et monde perçu. D'un côté l'évanouissement du ton local, que remplace le mouchetis des points ou des taches qui analysent la lumière, un monde « caméléon » en effet qui substitue, aux couleurs jadis permanentes des objets, des voiles désormais transitoires; de l'autre un feuilletage, une découpe ligne par ligne de la forme, qui retire à l'objet toute pesanteur, toute assise et toute stabilité.

1. Lettre à Hermann Bahr, 1908, citée par Y. Kobry, *op. cit.*, p. 126.

2. William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History. 1848-1938*, University of California Press, 1972.

Encore une fois, l'évolution des idées en psychologie commente assez bien cette révolution du vocabulaire plastique. En France, à la fin du siècle, en 1896, dans *Matière et Mémoire*, Bergson déjà avait remis en cause l'identité du sujet au nom de la mobilité féconde de la durée. Et, plus de dix ans avant lui, Théodule Ribot, dans ses *Maladies de la personnalité*, avait en 1885 proposé une conception sensualiste de la vie mentale assez peu éloignée de celle d'Ernst Mach. Reprenant l'idée romantique des cénesthésies — la *Gemeingefühl*, autrement dit la sensibilité « générale », l'ensemble des diverses sensations par lesquelles l'âme serait informée de l'état du corps —, il affirmait que notre personnalité, notre « moi », n'était autre que l'ensemble des messages, toujours fluctuants, partiellement inconscients, et toujours soumis à des « intermitteances »¹, qui émanaient de notre existence corporelle : « L'unité du moi, dans un sens psychologique, est par conséquent la cohésion, durant un temps donné, d'un certain nombre d'états clairs de la conscience, accompagnés par d'autres moins clairs et par une multitude d'états physiologiques qui, sans être accompagnés par la conscience comme les autres, opèrent cependant autant et même plus que les premiers. Unité, en fait, signifie coordination [...] Le problème de l'unité du moi est, dans sa forme dernière, un problème biologique². »

Pierre Janet, plus tard, devait corriger ce que cette théorie pouvait avoir de trop radicalement biologique, ou de trop mécaniciste, en introduisant l'idée que la fonction du réel impliquait d'abord l'attention, la mise en acte d'un effort, d'une action volontaire pour maintenir la présence au réel, une « présentification », c'est-à-dire la concentration de l'es-

1. On sait l'importance que Proust donnera à cette fonction de la sensibilité.

2. Cité par Jean Starobinski, « A Short History of Bodily Sensation », in *Fragment for an History of the Human Body*, Zone, II, New York, 1989, p. 358.

prit sur le moment présent. Les opérations de l'esprit n'étaient pas toutes de même nature; hiérarchisées, elles allaient des activités indifférentes, automatiques ou, plus bas, des fonctions imaginatives, mémoire, imaginations, rêveries, voire réactions affectives ou décharges motrices, aux fonctions les plus élevées, qui réclamaient présence, volonté, attention. À chaque opération de l'esprit était ainsi donné une sorte de coefficient de réalité, accordé à la tension psychologique du sujet¹.

Il serait vain sans doute de continuer cette histoire de la découverte des fonctions de l'inconscient et de la dépossession progressive du moi de ses privilèges, si éclairante soit-elle pour l'analyse des thèmes et des formes du Symbolisme. Disons simplement, à partir de ces exemples rapides, combien la déclaration que Freud fait en 1925, qu'avant la psychanalyse il était de règle d'identifier psychisme et conscience, est profondément erronée².

C'est bien avant lui, c'est bien avant le tournant du siècle, avant Ernst Mach, Bergson, Ribot et Janet, que s'instaure la crise du sujet et que le primat de la conscience se voit fondamentalement ébranlé. C'est dès avant le milieu du siècle, au cœur du Romantisme, que se mettent par ailleurs en place la genèse et la signification d'un inconscient qui vient ruiner la toute-puissance du moi. Schelling, en affirmant l'identité de la nature et de l'esprit dans une commune *Weltseele*, âme du monde, von Schubert en étudiant dans *Le Symbolisme des rêves*³ la nature hiéroglyphique du langage imagé — *Traumbildsprache* — font déjà plus qu'ouvrir les portes à la sensibilité romantique : ils ouvrent l'armoire aux merveilles du Symbolisme.

Mais c'est Carus surtout, peintre et médecin, le premier qui,

1. V. Henri Ellenberger, « Pierre Janet et l'analyse psychologique », in *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Fayard, 1993, p. 399 sq.

2. S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, trad. française, Payot, 1968, p. 40.

3. *Die Symbolik des Traumes*, 1814.

dès 1846, pressent l'importance du domaine de l'inconscient. « La clé de la connaissance de la nature de la vie consciente de l'âme, écrit-il dans son ouvrage *Psyché*, est à chercher dans le règne de l'inconscient. D'où la difficulté, sinon l'impossibilité, à comprendre pleinement le secret de l'âme. S'il était absolument impossible de retrouver l'inconscient dans le conscient, l'homme n'aurait plus qu'à désespérer de pouvoir jamais arriver à une connaissance de son âme, c'est-à-dire à une connaissance de lui-même. Mais si cette impossibilité n'est qu'apparente, alors la première tâche d'une science de l'âme sera d'établir comment l'esprit de l'homme peut descendre dans ces profondeurs¹. »

Lichtenberg, déjà, qui avait si plaisamment raillé les prétentions de la phrénologie à localiser les vertus, s'avérera un précurseur de la critique du *Cogito* lorsque, dans ses *Philosophische Bemerkungen*, il écrira : « *Es denkt sollte man sagen sowie man sagt es blitzt.* » On devrait dire : ça pense, comme on dit ça brille.

Après cela, Schopenhauer, Hartmann et surtout Nietzsche seront ceux qui mèneront au cœur de l'idéologie symboliste les pressentiments de ces précurseurs de 1800-1840 qui auront délogé l'homme de son propre moi et aboli la maîtrise qu'il croyait exercer dans sa propre maison.

On sait l'influence que la philosophie de Schopenhauer exercera pour diffuser en Europe les enseignements du bouddhisme. L'extinction du vouloir-vivre, l'illusion du sujet, l'absence de réalité du monde seront les *topoi* les plus accoutumés d'un esprit fin de siècle, non seulement assoiffé de syncretisme religieux et de gnose, mais aussi hanté par l'idée de l'extinction.

Si l'on se souvient des mots de Rimbaud dans la fameuse Lettre du Voyant à Georges Izambard de 1871 : « C'est faux de dire : je pense. On devrait dire : on me pense », on sait

1. Carl Gustav Carus, *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, cité par H. Ellenberger, *op. cit.*, p. 237.

moins à quel point Nietzsche fut un acteur de cette critique radicale du fétichisme du sujet, et le penseur le plus aigu de l'impersonnalité des processus subjectifs. Au début de *Par-delà le bien et le mal*, il écrira ainsi : « Il est un petit fait sur lequel on ne saurait trop insister, à savoir qu'une pensée vient quand "elle" veut et non quand "je" veux ; c'est donc falsifier la réalité que de dire : le sujet "je" est la condition du prédicat "pense". "Ça" pense [*Es denkt*], mais que ce "ça" soit l'antique et fameux "je", ce n'est, pour s'exprimer avec modération, qu'une hypothèse, une allégation, en aucun cas une "certitude immédiate"¹. »

Trois ans plus tard, en 1889, le neurologue Exner, se souvenant de Lichtenberg que nous avons cité, écrira dans un mémoire, *Über allgemeine Denkfehler* : « Les expressions, Je pense, Je sens, ne sont point de bonnes façons de s'exprimer. Il faudrait dire : Il pense en moi [*es denkt in mir*], Il sent en moi [*es fühlt in mir*]. Le poids des arguments ne dépend pas de notre volonté, il se forme un jugement en nous [*es denkt in uns*]². »

Un demi-siècle plus tard, de manière inopinée, cet héritier fidèle du symbolisme qu'était Paul Valéry devait écrire — mais nous sommes déjà arrivés en 1936 — : « [...] il y a donc dans ton Même, dans cette *Ipséité*, des parties et des éléments aussi étrangers à toi que s'ils étaient d'autres que toi ; et tu es bien surpris par les rêves où il arrive que tu aies affaire à des gens auxquels tu ne penses jamais et te trouves dans des situations inconnues. Pourquoi dire : J'ai rêvé — quand il faudrait dire : *Il a été rêvé*³ ? »

1. *Par-delà le bien et le mal*, § 17, trad. française, *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1967, t. VII, p. 35.

2. Cité par Georges Canguilhem, « Le Cerveau et la pensée », in *Prospective et santé*, n° XIV, été 1980, p. 87.

3. Paul Valéry, *Cahiers*, II, 321. Cité par J.-B. Pontalis, « L'éveil du rêve » in « Excitations », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° XXXIX, printemps 1989, p. 275 ; et Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, 1992, p. 159.

L'AGONIE DU MOI

Objet aux significations symboliques illimitées, le miroir pourrait être le symbole du Symbolisme même. On a pu le dire¹. Il en est en tout cas l'emblème d'élection. Dans ce monde en dissolution, dans cette « terre étrangère » que le moi est devenu, il est — *speculum* — l'objet qui peut encore fixer l'attention, concentrer le flux de la conscience, arrêter la dissolution des apparences. Depuis Platon et Plotin, dont la fin de siècle redécouvre l'enseignement, le miroir n'est-il pas l'image de l'âme elle-même ? Et, de tous les miroirs, ce miroir singulier entre tous que constitue la toile du peintre, dans lequel celui-ci se dépeint ou se représente, est l'instrument.

Le miroir, comme le symbole, est une révélation et, à cet égard, relève de la magie. On use du miroir pour voir ce que sans lui on ne pourrait pas voir, notre visage par exemple, ou ce qui réside en dehors de notre champ visuel. Comme le miroir, le symbole nous tend la réflexion de ce que nous ne pouvons saisir, qui nous échappe, hors de notre espace ou de notre temps. Tout symbolisme est d'abord catoptromancie, qui nous fait plonger dans ce que Baudelaire appelait « les années profondes ».

Böcklin ainsi, ressuscitant l'imagerie médiévale des danses macabres, use du tableau, en miroir, pour y faire apparaître en son fond, non l'image du démon, mais de la Mort joueuse de violon. Rethel, déjà, avait usé de cette iconographie qu'un goût nouveau pour le gothique avait remise à la mode. Ce dit du vif et du mort est aussi méditation sur la vanité, sur l'éphémère, la *fallacy* des sens, où l'ouïe, que capte le son de l'instrument joué par la Mort, lutte avec la vue, qu'exalte le talent du peintre, en un duel dérisoire dont les armes sont le pinceau et la palette d'un côté, le violon de l'autre.

ill. 21

1. G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, 1949.

Munch, plus tard, reprendra à son tour le dialogue entre corps et squelette, mais d'une manière plus originale, en se peignant moitié vif et moitié mort, son propre bras déjà réduit à l'état de squelette. La date de la lithographie, 1895, est l'année où sont inventés les rayons X et où sont publiées les premières radiographies où apparaît le squelette. L'imagerie nordique de la danse macabre et de son cortège d'ossements s'éloigne ici pour une dernière fois, dissipée par la lumière pénétrante de la Science.

ill. 22 Si Böcklin reste lié à une formule traditionnelle elle-même liée au Romantisme noir, Spilliaert, en revanche, va donner du thème un traitement inédit et saisissant. Le grand miroir, dont l'eau se fige dans le cadre d'or, les « abolis bibelots » sur la cheminée, l'horloge surtout et ses scintillations, composent une chambre que l'auteur d'*Igitur* aurait pu habiter. Mais ce qui s'y exprime est loin cependant de la paisible réflexivité mallarméenne. On est ici plus proche des épouvantes de la *Bérénice* d'Edgar Poe, ou bien encore de *La Chevelure* ou du *Horla* de Maupassant. Le thème de la hantise éclate avec violence. Le dialogue n'est plus avec une Mort personnifiée, mais avec un être invisible et d'autant plus effrayant qu'il est l'autre soi-même. Rilke, dans certaine page des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, a su parler de cette horreur du visage changé en masque, lorsque l'éclat d'un miroir en révèle soudainement l'insoutenable transformation. Aucune peinture mieux que celle-ci peut-être n'illustre mieux le thème de l'insauvabilité du moi, lorsque le mythe de Narcisse recoupe celui de la Gorgone Méduse.

Les paroxysmes de la conscience, les états *borderline* où l'homme, soudain arraché à son statut de sujet « bourgeois », lié à une communauté, à un milieu, à un *socius*, se découvre aliéné, arraché à lui-même, se reconnaît lui-même *homo demens*, ont régulièrement été explorés dans la portraiture du Symbolisme. Witkiewicz, systématiquement (« le dérèglement systématique de tous les sens »), représente la dissolution de la personnalité sous l'influence des drogues, stupéfiants et

alcool. Carlos Schwabe, parmi tant d'autres, met en scène les postures de l'hystérie, que lui révèlent à la même époque les photographies d'Albert Londe dans l'*Iconographie de la Salpêtrière* de Charcot. Sous le coup d'un drame amoureux — la liaison de sa femme Mathilde avec le peintre Gerstl —, Schoenberg abandonne la composition pour peindre une galerie d'autoportraits hallucinés, qui feront le lien entre Symbolisme et Expressionnisme.

ill. 23

Au début de notre siècle, Paul Klee, le compatriote de Lavater, est le dernier à faire revivre, dans une série de gravures grotesques, la tradition de la physiognomonie, et son ambition de classer les humeurs et les passions d'un moi « insaisissable ».

ill. 24

MAISONS ET LIEUX HANTÉS

Jamais la métaphore utilisée pour parler de la maison, « l'intérieur », n'a paru plus appropriée pour évoquer les lieux que choisit la peinture symboliste. Ce monde de la maison, de la domesticité, du foyer est d'abord le monde de l'intérieur, de l'*Innenwelt*, du recueillement sur soi.

Mais par un retournement analogue à celui qui transforme le connu en inconnu, le familier en inquiétant, si le moi est en proie à la dissolution, s'il n'est plus maître en sa propre maison, comme dira Freud, il semble en revanche que ce soit la maison, le foyer, des lieux habités par l'homme qui deviennent le dernier témoin de l'humanité, gardant d'elle les traces chaudes encore. Remplis par sa présence absente — sinon la trace d'un pas qui disparaît, d'une ombre qui s'efface, d'un rideau qui vient d'être tiré —, ils reflètent, mieux, ils paraissent exsuder, transpirer ses humeurs, ses affects, ses peurs et ses angoisses. Comme dans un phénomène de vase communicant, tout se passe comme si ce moi qui ne cesse de

se fractionner, de se disloquer, de s'altérer, de se perdre, de se liquider, les murs, les meubles, les objets familiers étaient là pour en recueillir le parfum, la chaleur, les reliques les plus évanescentes. Intérieurs contaminés par l'homme et par sa présence invisible, ce sont des lieux hantés, aux limites du familier et de l'épouvante.

À l'intimité puissante du décor Biedermeier, décor de la sérénité et de la paix d'un univers ordonné et pacifié à la Stifter, succèdent ainsi les intérieurs de l'inquiétude. C'est Freud peut-être qui, le mieux, analysera ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » — *Unheimlichkeit* — qui habite ces lieux — la maison, la demeure, le *Heimat* — qui, nous étant les plus familiers, nous sont aussi les plus inconnus. Images d'une intimité que nous avons connue et sur laquelle nous ne pouvons plus nous retourner sous peine d'être, comme la femme de Loth, changés en statue de sel, ces « intérieurs » sont à la fois des projections de nous-mêmes et du tout autre que nous. L'infiniment proche est ainsi l'infiniment lointain. Intérieurs le plus souvent déserts, ils sont cependant hantés : non par des êtres venus de l'au-delà, mais par notre propre moi, que nous ne savons plus reconnaître.

Munch est peut-être celui qui a poussé le plus loin cette anthropomorphisation des édifices. Plus d'une fois il transforme la façade d'une maison en visage, en apparition vivante, qui, à travers l'obscurité, fait signe, semble nous fixer, nous interpeller, susciter angoisse et réconfort, tout à la fois refuge maternel et piège mortel. On parlera de cet art de Munch, qui prête aux objets du monde inanimé une physionomie, comme « d'un naturalisme psychique ». Comme s'il était du pouvoir de la psyché, en une sorte de phénomène de médiumnité, d'étendre, à la façon d'un ectoplasme, ses traits toujours mouvants au monde inerte de la *physis*.

Cet univers qui participe des petits châteaux de l'âme et des décors du théâtre de Maeterlinck, la peinture française en partage la fascination. Les intérieurs nabis, chez Vuillard, chez Maurice Denis et même chez Bonnard, qu'on a voulu réduire à l'image d'un confort bourgeois, douillet, sont souvent traver-

sés de lueurs inquiètes, de hantises soudaines, d'apparitions qui nous font basculer dans l'Autre Monde.

On ne peut oublier non plus que, dans cette esthétique où le monde extérieur est la projection fantasmagorique du monde intérieur, coquilles secrétées par la Psyché, la maison, l'atelier deviennent le lieu élu de la reconquête du moi : Khnopff fera de sa propre maison son chef-d'œuvre, son œuvre d'art totale, où chaque mur, chaque objet, chaque ouverture, chaque meuble doit protéger, conforter le génie du créateur dans son insaisissable singularité.

HYPNOS

On se souvient de l'épigraphe qu'on trouve à l'hôtel Bellevue à Vienne : « Ici, le 24 juillet 1895, les portes des secrets du rêve se sont ouvertes au Docteur Sigmund Freud. » Le livre cependant, *L'Interprétation des rêves*, ne parut qu'en 1900. Malgré le propos tout scientifique, son titre, *Traumdeutung*, résonnait à l'oreille du public germanophone comme *Sterndeutung*, l'astrologie. Ne s'agissait-il donc pas d'une nouvelle *Clef des songes*, dans le fil des diseuses de bonne aventure ? La provocation n'était qu'apparente : c'est de propos délibéré que Freud s'inscrivait dans une tradition d'idées sur le rêve qui était celle de la *clavis interpretandi*¹. Aussi prend-il soin de faire précéder son essai d'un long historique de la littérature sur le rêve² dont on peut admirer aujourd'hui encore la richesse et la précision. Le fait est aussi que Freud, en 1900, en choisissant ce titre apparemment saugrenu, s'inscrivait dans une lignée foisonnante ; il ne se passait pas de semaine

1. « Le titre que j'ai donné à mon livre indique quelle est la tradition sur le rêve dont j'aimerais me réclamer [...] », *op. cit.*, chap. II, p. 90.

2. Chap. 1^{er}, « La littérature scientifique concernant les problèmes du rêve ».

alors que ne parût un livre sur les rêves, ou sur tel ou tel phénomène qui leur est lié : hypnose, somnambulisme, catalepsie, voire occultisme, spiritisme et médiumnité.

On sait l'importance que le Romantisme, des contes de Jean-Paul à ceux de E.T.A. Hoffmann, des *Nuits* de Young à la poésie de Gérard de Nerval, avait accordée au sommeil. Cette « vague de rêves », pour reprendre l'expression des Sur-réalistes, leurs lointains héritiers, s'était tarie vers 1860, sous la poussée du positivisme et du scientisme qui ne voulaient plus voir dans le rêve qu'un sous-produit insignifiant de l'activité cérébrale automatique durant le sommeil. C'est pourtant dans cette décennie 1860-1870 que parurent les travaux des grands pionniers de l'exploration des rêves, au nombre desquels l'extraordinaire Hervey de Saint-Denis. En 1867, il fit paraître son ouvrage *Les Rêves et les moyens de les diriger*. Avec Scherner et Maury, il fut de ceux qui préparèrent l'immense fascination pour ce qui se trouvait derrière les « portes de corne » du songe, et que les Symbolistes, après *Aurélia*, allaient explorer.

Sans doute, à cet égard, Janmot est-il un précurseur qui, dans sa croisade antirationaliste, en plein milieu du siècle déjà, réussit à donner à quelques-uns des épisodes de son *Poème de l'Âme* un caractère onirique inoubliable.

Il demeure que le rêve était, dans ces années, plus que le fruit d'un sommeil naturel et serein, le produit d'un excès : conformément à une esthétique décadente de l'anti-*physis*, le rêve symboliste c'est d'abord le rêve artificiel, induit, provoqué, stimulé, entretenu. La fin du siècle n'est pas seulement l'époque qui découvre les vertus des calmants et des anesthésiques — le chloroforme commence d'être utilisé en chirurgie dentaire vers 1880 —, c'est aussi l'explosion des paradis artificiels : chanvre, opium, nicotine, absinthe, cocaïne et morphine. La pharmacologie désormais se fait la compagne, tour à tour aimée ou redoutée, du génie créateur.

Ce sont d'autres formes d'état second que la nouvelle neurologie étudie. On a pu dire que la figure de l'hystérique, dans les années 1880-1890, remplace la figure de la somnambule

qui avait dominé les années 1850-1860. Charcot la met en scène à la Salpêtrière et l'anime, devant un public tout à la fois complice et ébahi. À l'École de Nancy, cependant, avec Bernheim c'est plutôt l'hypnotisme dont on questionne les pouvoirs. Phénomène de foire, ou moyen thérapeutique ?

La photographie elle-même, comme nouvelle technique d'enregistrement, ne peut rester à l'écart de cet engouement pour les états nocturnes de la conscience. Bien plus qu'un outil nouveau du naturalisme, elle a partie liée avec l'occulte et les forces du monde souterrain. Écriture du soleil, tirage sur le négatif et le positif, jeu d'épreuve où s'impriment les rayonnements des mondes invisibles, elle avait déjà servi à « prouver » le spiritisme, et, à la suite de Schopenhauer, la réalité des fantômes. Elle avait prétendu démontrer aussi la vérité du Suaire de Turin, tout comme les premières photos prises aux rayons X avaient révélé l'intérieur du corps¹. Avec Rejlander, la plaque sensible prétendra matérialiser ce qu'il y a de plus impalpable dans l'activité cérébrale : les images des rêves². Le cinéma scandinave, Sjöström en premier lieu avec *La Charrette fantôme*, se souviendra de cet ancêtre.

Quand paraît *L'Interprétation des rêves*, au tournant du siècle, on peut dire qu'avec lui s'achève le règne d'Hypnos. Le livre, dans la rigueur de la démarche analytique, paraît mettre un terme aux fantasmagories du siècle précédent, magnétisme, hypnotisme, catalepsie, qui avaient tenté d'explorer le chemin vers l'inconscient.

Mais on pourrait aussi voir dans la *Traumdeutung* le terminus du savoir romantique dont il est tout entier nourri. Der-

1. Marie-José Mondzain, « Histoire d'un spectre » in *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, pp. 235-252.

2. Il ne serait pas dénué d'intérêt d'étudier comment les procédés utilisés par Rejlander pour donner des équivalents plastiques des images du rêve, surimposition, double exposition, collages, etc., pourraient se traduire en termes analytiques.

nier chef-d'œuvre du Symbolisme, ce serait aussi son monument théorique.

Dans l'esthétique du Symbolisme, se répondent les parfums, les couleurs et les sons sans que nous connaissions la clef de ces correspondances. Dans l'euristique freudienne du rêve, chaque élément répond à notre insu à un autre, formant de proche en proche une chaîne qui livre sa signification. Dans une œuvre symboliste, l'objet inanimé se trouve avoir une âme, comme s'il était contaminé, galvanisé, chargé par le contact du psychisme humain. Une façade de maison, un escalier, un broc, un rideau, comme traversés par une énergie psychique, se mettent à luire, à bouger, à clignoter, à faire *signe*. De même, selon l'interprétation freudienne, c'est déjà chargés de cette énergie psychique, animés d'une vie inquiétante, que ces objets reviennent dans le rêve — et ceux que cite Freud sont souvent les mêmes que l'on trouve dans l'iconographie du Symbolisme, l'escalier, la boîte à chapeau, l'horloge —, de sorte qu'il suffirait d'interpréter leur « signe » pour atteindre aux sources du psychisme. On se souviendra de la fameuse définition que Valéry donnait du symbolisme :

« La poésie est l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, *ces choses ou cette chose*, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., *et que semblent vouloir exprimer les objets*, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie ou de dessein supposé. »

Ainsi de la poésie, ainsi de l'interprétation des rêves ? Tous deux, au moyen du langage articulé, pénétreraient dans ce monde des objets, extérieurs mais animés et chargés d'intentionnalité, qui participent des affects dont notre propre vie intérieure est traversée. L'esthétique du symbolisme comme la méthode freudienne postulent ainsi une sorte de confiance, de croyance dans l'idée qu'entre les éléments du monde extérieur et ceux du monde intérieur existe une connivence, une correspondance, une affinité, et que naturellement nous appartenirions à ce monde du *Gesamtorganismus* où tout se répond. Au symbolisme généralisé, où tout entre en résonance avec

tout, répondrait le mécanisme du rêve qui, de proche en proche, nous ferait plonger dans la préhistoire du psychisme « jusqu'aux phases les plus anciennes et les plus obscures des origines de l'humanité¹ ».

Freud n'aurait peut-être fait ainsi qu'avaliser, sans trop la questionner, la vieille doctrine romantique de l'empathie, de l'*Einfühlung*, cette croyance animiste d'une conaturalité, qui nous donne non seulement le sentiment d'habiter le monde, mais encore la capacité de déchiffrer les hiéroglyphes de l'inconscient.

Les recherches récentes de la neurophysiologie tendent cependant à établir que le rêve ne « veut » rien dire². « Je » ne rêve pas, je suis rêvé. Tout comme en 1860 le positivisme, en 1995 les neurosciences voient dans le rêve une activité cérébrale aléatoire et sans signification. Foin du symbolisme. Nulle intention dans la chaîne des images que nous croyons saisir dans un rêve. Le rêve, cette production de notre psychisme que nous croyions si profondément nous appartenir, le produit le plus secret de notre être, ne nous regarde pas... « Je suis rêvé » : rien ne reste, dans cette formule abrupte, du petit soupçon d'humanité, au moins de frisson animal, qui demeurerait dans la formule de Lichtenberg, « Ça rêve en moi ». Mais rien non plus du trouble que provoquait la formule de Valéry, « Il a été rêvé », l'indication sournoise de la présence d'un étranger qui serait rêvé à ma place, présence cependant.

Freud avait justement mis en avant les trois grandes humiliations infligées au narcissisme humain. Se doutait-il qu'une quatrième humiliation, la plus vive peut-être, serait de découvrir aujourd'hui que, de nos rêves mêmes, nous ne posséderions rien ? Après avoir été délogés de notre place dans l'univers, de notre origine animale et de la maîtrise de notre conscience, le monde du songe, jusque-là la plus intime de nos propriétés, qui nous ouvrait la possession de notre passé en tant qu'espèce autant qu'en tant qu'individu, nous ravale à la contingence pure.

1. *Ibid.*, p. 467.

2. Nous pensons aux travaux de Michel Jouvet.

THANATOS

Parce que le sommeil est frère de la mort, il est parfois difficile, dans la peinture symboliste, de décider qui rêve et qui meurt, qui dort et qui est mort. Les figures souvent émaciées du songe se confondent aisément avec celles de cadavres.

On a noté déjà comment le regain des études sur le Moyen Âge avait favorisé le retour à une iconographie nordique : la jeune fille et la Mort, le chevalier et la Mort, le jeune homme et la Mort, autant de motifs sortis des danses macabres et des gravures de Dürer ou de Baldung Grien. Non par hasard, la Flandre, terre de passage entre monde germanique et monde latin, favorise ces vignettes grinçantes, d'Ensor, avec ses squelettes occupés à des chinoiseries, à Rops, illustrateur du *Masque de la Mort rouge*.

Beaucoup plus original, plus particulier à la fin du siècle, plus saisissant surtout, est le thème de la mort à l'œuvre, de l'agonie. Jamais encore on n'avait prêté une attention aussi aiguë aux phases qui précèdent l'extinction de la vie. Une vision quasi clinique des phases morbides témoigne, au cœur même du Symbolisme, d'une fascination naturaliste non pour la mort, mais pour le mourant, qui rappelle les descriptions de Zola ou, avant lui, la précision sèche de Flaubert décrivant l'empoisonnement d'Emma.

Jamais encore l'approche de la mort, l'enregistrement du processus de décomposition, n'avaient été aussi documentés, jour après jour, presque heure après heure, que dans cette série de feuillets que Hodler devait consacrer aux ravages du cancer sur le corps et le visage de son amie. Jamais non plus le constat de la mort n'avait été dressé avec la rigueur d'Edvard Munch ou d'Edjar Nielsen.

Or, il s'agit souvent d'êtres jeunes : la fin du siècle est frappée d'une morbidité dont on a peine à mesurer l'ampleur.

Tuberculose et syphilis, pour ne rien dire des épidémies encore à l'œuvre, comme le choléra, sont des réalités quotidiennes, sources d'innombrables drames dont on retrouve l'écho dans les œuvres littéraires, des *Revenants* d'Ibsen à *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Quand Freud voit dans la syphilis « héréditaire » l'une des causes essentielles des névroses, il ne fait que reprendre une opinion communément admise dans les milieux médicaux du temps.

On comprend que la fin du siècle ait ainsi été hantée par l'idée de la décadence et de la dégénérescence. C'est en 1892 qu'est publié à Berlin l'ouvrage de Max Nordau, *Entartung*, dont on sait le rôle qu'il joua dans l'avènement du nazisme. Mais, en France même, les psychiatres Morel et Magnan développent l'idée de « dégénérescence mentale ». En Italie, Cesare Lombroso, dans les années quatre-vingt, établit la typologie du « criminel-né » en qui il voit le résultat d'une régression par « atavisme » vers un type d'homme « archaïque ».

Le fossé entre le triomphalisme d'une époque qui croit au progrès indéfini de la science et les terreurs d'une société qui croit venues la fin de l'humanité et l'extinction de la « race » a souvent été noté. Jules Romains a souligné ainsi le contraste saisissant entre le mouvement symboliste et la marche générale de la civilisation : « Le monde regorgeait de vitalité. Partout la liberté politique et la justice sociale étaient en progrès. La condition matérielle de l'homme ne cessait de s'améliorer [...] La science et la technique modernes n'avaient guère encore montré que leurs aspects bienfaisants et ne semblaient promettre qu'une amélioration continue du séjour terrestre [...] Or, le pur symboliste considérait son temps comme une décadence, une pourriture byzantine [...] ce qui est bien l'erreur d'interprétation la plus énorme que la littérature ait jamais commise [...] Il y avait là une sorte de schizophrénie collective dont la signification, probablement, n'était pas négligeable¹. »

1. Jules Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Fayard, 1958, pp. 15-16.

Un historien canadien, A.E. Carter, décrit semblablement : « Presque tous les auteurs de cette époque qualifiaient leur temps de période de décadence. Et ce n'était pas la fantaisie de quelques excentriques, mais l'opinion calculée de pathologistes, de philosophes et de critiques [...] Vu dans la perspective des ruines du présent, le XIX^e siècle apparaît presque incroyablement massif, accumulant les machines à vapeur, la fonte, et plein de confiance en soi, un peu à la façon d'une de ses expositions internationales. C'était le siècle qui absorbait les continents et conquérirait le monde [...] Pourquoi une telle époque qui vivait une vie ardente, a-t-elle perdu tant de temps à rêver avec tristesse de sa propre "décadence" réelle ou imaginaire¹ ? »

LE FLUX DES APPARENCES

Dans *Le Monde comme volonté et représentation*, dès 1819, Schopenhauer, le philosophe par excellence du Symbolisme, place l'instinct sexuel au centre d'un vouloir-vivre comme plus tard Freud le fera du concept de *libido*. C'est à l'enseignement du bouddhisme cependant qu'il emprunte les aspects les plus pessimistes de sa vision du monde. Le monde n'est qu'apparence, voile, illusion, succession infinie de phénomènes transitoires auxquels seul notre désir érotique donne l'apparence d'une continuité et d'un sens. Tout bouge continuellement comme des images labiles sur un écran, des chatoiements liquides, tout se transforme — et tout s'efface, pour laisser place au vide essentiel sur lequel repose ce que nous nommons réalité.

La science du temps, curieusement, vient confirmer ces

1. A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature. 1830-1900*, Toronto, Toronto University Press, 1958, pp. 144-151. Cité par Henri Ellenberger, *op. cit.*, p. 308.

intuitions religieuses, qui voit de plus en plus dans les phénomènes physiques les manifestations d'un seul et même *continuum* énergétique. Les notions d'aléatoire, de quantum d'énergie, de rayonnements, commencent de pénétrer les laboratoires.

Mobilité, réalité transitoire, flux discontinu des phénomènes, chatolement d'une énergie unique : l'image la plus belle que l'on puisse trouver matérialisant ces idées qui imprègnent la fin du siècle, c'est peut-être la danseuse Loïe Fuller qui l'incarne.

ill. 26

Elle est en tout cas le modèle inlassablement copié, modelé, ciselé par les peintres, les sculpteurs, les ornemanistes, les photographes. Elle est même l'une des premières à être enregistrée par le tout nouveau procédé du cinématographe (1895) : on garde d'elle quelques secondes précieuses de pellicule où on la voit virevolter, blanche, indécise, comme un papillon saisi sur un fond noir. Elle recueille en elle toute la poésie d'une époque qui s'enchantait de métaphores liquides ou aériennes. Sans doute elle est le fruit d'un héritage, elle est la dernière apparition d'un mythe qui a hanté et enchanté la fin du siècle, elle est encore Salomé. Mais surtout, elle ouvre l'avenir, elle annonce un répertoire inouï. À l'image même de ce « moi » du symbolisme insaisissable, irisé, chatoyant que rien ne peut saisir, elle est *Anima* dialoguant avec *Animus*, tout comme, au regard des jeunes peintres, elle représente le déploiement de la couleur pure, la révélation des tons originaux du spectre, qui vont bientôt succéder, sur les palettes, aux jus et aux bruns. Elle est surtout, condamnant peut-être de façon inexorable l'ancienne immobilité des tableaux, la première sculpture vivante, le premier exemple de *Body Art*, le mouvement incarné. Le Futurisme en tout cas se souviendra d'elle.

Mais comment ne pas voir aussi que le jeu ordonné de ses enveloppements et de ses envols trace une série de volumes aux formes géométriques impérieuses, des solides en mouvement qui rappellent ceux qu'au même moment façonnait avec

des fils mobiles Henri Poincaré pour tenter de figurer les géométries pluridimensionnelles ? Les rayures, les stries, l'apparence saccadée de ses voiles ne font pas que convoquer l'image de la danseuse chère à Richard Strauss : elles annoncent surtout le réseau strict des mesures qui permettront bientôt à la Science d'emprisonner dans le filet rigide de ses coordonnées les données des sens. Curieusement, cependant, Marey n'aura jamais songé à la chronophotographier.

Une volée de bois mort

Les Mauvaises Mères de Segantini

À J.-B. Pontalis.

C'est en 1891 que Segantini entreprend le cycle de six peintures et dessins sur le thème du *Nirvâna*, qui s'achèvera en 1896-1897 et que dominent deux œuvres en pendant, *Le Châtiment des luxurieuses* (Liverpool) et *Les Mauvaises Mères* (Vienne). ill. 27

On a longtemps avancé que le thème lui aurait été inspiré par la traduction italienne d'un poème bouddhique, *Nirvâna*, tiré du *Pangiavahli*, décrivant le châtement et la rédemption des femmes qui ont commis un avortement, et ainsi préféré l'amour « luxurieux » (ou « voluptueux », selon les traductions) à l'amour procréateur :

Dans l'espace infini, céruleen, là-haut, / Nirvâna irradie ! Par-delà les monts âpres et les corniches grises / Nirvâna resplendit ! Là, tout est azur, éternité, là tout est rire et cantique ! Et là est Nirvâna ! Où s'élève, ardent, le grand espoir des hommes, / c'est là qu'est Nirvâna ! Et pour qui a souffert et pour qui a péché, c'est la paix, c'est oubli. / Tel est Nirvâna, oh, la Foi est humaine qui oublie, qui pardonne ! Avant le très doux rire de Lumière, de la Nature le pécheur même doit endurer les affres / et avec Elle pleurer. Les choses, comme les Hommes, connaissent les larmes et la faute. Ainsi la Male Mère en une vallée livide / par les glaces éternelles sans un rameau verdi,

sans une fleur éclore, / erre sous la contrainte. Ton fils n'eut rire ni même un seul baiser. / Fus-tu donc mère vaine ? L'âme de tes baisers ne donna nul bourgeon, fus-tu donc mère en vain ? / Aussi dans la tourmente du silence, es-tu, larve gelée aux yeux glacés / de larmes, malmenée et frappée ! Voyez-la oppressée vaguer au vent / comme la feuille !... Autour de sa douleur, tout est silence, / et se taisent les choses. Mais voilà que hors de la vallée livide, des arbres apparaissent ! De chaque branche sort la clameur d'une âme qui appelle, et qui souffre et qui aime ; le silence est vaincu et la voix, très humaine, dit : / Viens ! viens à moi, ô mère ! Viens me donner / le sein, la vie. Viens, mère !... J'ai pardonné !... Le fantôme / à ce doux cri, s'envole, de désir rempli, et tend au rameau qui tremble et le sein et l'âme. / Oh, prodige ! / Regardez ! Le rameau palpite ! / Le rameau vit ! Voilà ! C'est la figure d'un enfant ; avide, il tète le sein et le baise ! Alors l'arbre gris laisse choir mère et enfant / enlacés... Là-haut, Nirvâna irradie ! Là-haut, le fils s'enlève et avec lui la Mère pardonnée... Ils passent les sommets, les deux fantômes ! Ils passent les affres des nuées et volent / vers Nirvâna. / Oh, la foi est humaine qui oublie, qui pardonne¹.

Dans un paysage dont l'étrangeté vient de son mélange ambigu de style, *vista* naturaliste — mais aussi divisionniste — de la haute Engadine au-dessus de Maloja et paysage métaphysique, désert de neige et de glace éternelle, enfer et purgatoire à la fois, Segantini inscrit un drame dont il semble fidèlement emprunter les traits au poème. Dans le chemin vers sa rédemption, après avoir erré comme une « larve gelée avec dans les yeux des larmes faites de glace », la femme obtient le pardon en écoutant et en répondant à la voix qui sourd de ses entrailles pour la rappeler à son rôle de mère.

Le Châtiment des luxurieuses reçut à Berlin, où il fut exposé en 1891, un accueil plutôt froid. Les Allemands furent déconcertés par son symbolisme compliqué, qui contrastait si fort avec l'apparente simplicité et la robustesse paysanne de

1. La traduction du poème est due à Michela Migliardi.

l'œuvre antérieure. On attendait du vérisme tessinois, et l'on était confronté à une sorte de symphonie alpine, mixte de *Kindertotenlieder* et d'hyperchromatisme à la Brückner, d'un timbre inouï¹.

À Vienne, en revanche, la tonalité du cycle entraînait en résonance exacte avec le climat intellectuel et moral de la capitale austro-hongroise. Exposées à la Sécession de 1901² — le peintre était mort depuis deux ans déjà —, *Les Mauvaises Mères* furent ainsi acquises pour entrer en 1903 dans les collections de la Staatliche Moderne Galerie, où elles se trouvent encore. L'empereur François-Joseph lui-même, peu sensible pourtant à la modernité, avait été particulièrement frappé par le tableau, au point de demander à Segantini de lui commenter très précisément son iconographie. On ne sait au juste ce que le peintre avait pu lui expliquer de son ambitieux programme.

Quelqu'un, en revanche, dix ans après la première exposition au public, s'arrêta longuement sur l'œuvre et consacra un « essai psychanalytique » à son auteur. C'est Karl Abraham³. Surtout, il tira argument de son imagerie pour y voir une illustration de ses thèses sur les « états dépressifs ».

S'appuyant sur la biographie du peintre que venait de publier Franz Servaes⁴ — et qui continuait de voir dans *Nirvâna* une œuvre bouddhique authentique — il en accentua un élément qui lui semblait déterminant : la mort précoce de la mère de l'artiste, quand il avait cinq ans, et dont il devait, dans des accès dépressifs, se rendre coupable plus tard. Il vit alors dans le tableau « derrière le désir de punir les mauvaises

1. Webern composa son premier quatuor sous l'émotion de l'œuvre de Segantini.

2. Segantini était autrichien de naissance.

3. « Giovanni Segantini », in *Rêve et mythe, Œuvres complètes*, t. I, 1907-1914, Payot, 1965, pp. 244-253 en particulier. Ma gratitude va à J.-B. Pontalis de m'avoir signalé ce texte de la littérature analytique sur l'art.

4. Franz Servaes, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig, 1907.

mères [...] *le désir inconscient de punir sa propre mère et de se venger d'elle* ». « Il fixe notre regard, décrit-il, sur une seule pécheresse, dans sa solitude désespérée, et sur l'enfant abandonné. Segantini n'avait-il pas été abandonné comme lui ? L'isolement qui suivit la mort de sa mère avait éveillé en lui les premiers tourments de l'angoisse. » « Le mythe bouddhique, qui frappait des tourments de la solitude les mauvaises mères, avait éveillé en son âme des pensées voisines. Nulle autre peine n'aurait pu faire sentir aussi clairement à ces mères ce qu'endure un enfant livré à l'abandon ! [...] Tout l'amour qu'elle pourra lui témoigner ne saurait empêcher qu'elle reste pour lui une mauvaise mère, car elle ne lui donne jamais à sa suffisance¹. »

C'est encore à la « conception bouddhique » de *Nirvâna* qu'Abraham se réfère pour interpréter le fait étrange que les mères *flottent* au-dessus de champs de neige. Opposant alors la *Dea cristiana* — figurée dans un autre cycle de quatre peintures de Segantini, de 1894, contemporaines par conséquent du cycle du *Nirvâna*, qui représentent toutes quatre une madone à l'enfant et qui, comme les mauvaises mères, « flottent » dans les branches desséchées d'un arbre mort — à la *Dea pagana* incarnée par les femmes luxurieuses, il rappelle l'interprétation du vol, telle que Freud l'avait établie, en commentant : « La *Dea pagana* se livre sans retenue au doux plaisir de flotter dans l'air. Les mauvaises mères ont suivi l'exemple de cette déesse païenne au lieu de se conformer à l'idéal de la maternité, celui de la *Dea cristiana* [...]. Le plaisir sensuel le plus vif qui s'incarne dans le vol se transforme pour les mères — pour sa mère — en une atroce angoisse, dont elles subiront les souffrances après la mort dans l'Enfer des voluptueuses. C'est pour elles un pénible châtiment que d'être livrées à ce mouvement sans fin. Ne sait-on pas que, dans le rêve, les quelques secondes au cours desquelles nous croyons tomber dans l'abîme nous semblent durer une éternité² ! »

1. *Op. cit.*, p. 246.

2. *Op. cit.*, p. 248.

Telle interprétation, jouant sur l'ambivalence vol/chute, jouissance/angoisse, ciel de la félicité sensuelle/abîme de la culpabilité, n'est pas sans soulever quelque question. S'il est vrai que les « luxurieuses » (ou « voluptueuses ») semblent flotter dans les airs comme d'étranges zeppelins, les mauvaises mères, en revanche, tout comme la madone de l'*Ange de la vie* — la *Dea cristiana* —, ne flottent pas : non seulement sont-elles rigoureusement rivées au sol, elles y sont attachées par leur chevelure. Ainsi la Vierge mère nous apparaît-elle confortablement installée dans les branches d'un arbre comme sur l'assise d'un trône. Les mauvaises mères, quant à elles, semblent prisonnières, pareilles à de monstrueux insectes chrysalides, engluées dans les filets d'un arbre étendant ses rameaux comme les rais d'une toile d'araignée.

L'iconographie de ces œuvres, en fait, est assez claire au regard de l'histoire des formes et elle a, de toute manière, peu, sinon rien à voir avec une légende bouddhique. La *Dea cristiana*, telle que la peint Segantini, reprend, on l'a dit, les innombrables figurations de la Madone à l'enfant, en soulignant toutefois la signification mystique que lui avait donnée une fois pour toutes l'ancienne iconographie arrêtée par Petrus Christus en 1457¹. L'arbre mort annonce la Passion du Christ ; c'est l'arbre même dont sa croix sera faite, et il maintient donc en lui sa triple valeur de symbole du savoir, arbre de la connaissance, du mal et de la mort.

D'autres traits de l'imagerie segantinienne relèvent d'un fonds largement usé à son époque. Les femmes qui « flottent » sont ainsi un des *topoi* non seulement de l'iconographie symboliste, mais déjà des Nazaréens, des pré-Raphaélites ou encore de la peinture « mystique » d'après 1848 dont Janmot est en France le représentant le plus connu (cycle du *Poème de l'Âme*, au musée de Lyon). Qu'on songe à Puvis de Chavannes, à Osbert, à Gustave Moreau, etc. Dès 1890, un an avant que Segantini n'entreprenne son cycle, Xavier Mellery

1. V. Segantini, catalogue d'exposition, sous la direction de Gabriella Belli, Electa, Milan, 1987, pp. 246-247.

avait déjà exécuté l'étrange composition de *L'Automne*, où l'on voit des femmes, vêtues de noir, pareilles à des feuilles mortes, se détacher d'un arbre aux branches desséchées, en essayant de se rattraper aux fils d'une toile d'araignée¹.

Ainsi, la femme/ange, femme/feuille ou femme/insecte volant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est la seule créature moins lourde que l'air : créature proprement « éthérée », elle glisse, flotte, plane, gracieuse préfiguration des avions qui vont naître. À l'autre bord de l'évolution des espèces, on rencontre le thème, tout aussi récurrent, de la femme-ondine, l'avatar d'Ophélie, qui, des Filles du Rhin de Richard Wagner aux *Poissons d'or* de Klimt et aux sirènes maléfiques d'Edvard Munch, peuplent les eaux symbolistes.

Si l'on passe des thèmes au motif, celui, par exemple, de la chevelure, tantôt assimilée à la flamme — donc à l'air de nouveau —, tantôt ruisselante, assimilée à l'eau, elle apparaît dotée d'une vie propre qui prolonge l'existence de l'être à qui elle appartient. Cette chevelure volubile, débordante, crépitante ou inondante, devient alors l'un des motifs obsessionnels d'une « hypertrichose » fin de siècle. S'il fallait en chercher l'un des exemples les plus significatifs du point de vue analytique, on pourrait en trouver, outre le poème de Baudelaire, le prototype dans l'admirable nouvelle de Maupassant, *La Chevelure*.

Le motif plus inquiétant de la larve, du fœtus, de l'embryon, tel celui qu'on voit ramper sur la glace dans l'œuvre de Segantini, se rencontre à l'abondance dans l'œuvre d'Odilon Redon, de Martini, du jeune Kupka, de Munch à nouveau — pour ne rien dire avant eux de Grandville, de Tony Johannot et des Romantiques mineurs. On assiste, entre 1848 et 1910, à la prolifération de toute une imagerie inspirée par l'embryologie et la tératologie que la diffusion des idées de Geoffroy Saint-Hilaire, de Lamarck et de Darwin avait mise à la mode.

Segantini, en conséquence, n'use rien dans son œuvre qui

1. Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

n'ait déjà été largement utilisé : aucun indice singulier, aucune disposition formelle originale, aucun rapprochement inédit — pas même celui de l'arbre mort et de la mère — qui n'aient déjà été codifiés, illustrés, et dont on ne retrouve des équivalents dans l'art qui l'a précédé.

Ce qui, en revanche, aurait pu arrêter l'attention de l'ancien étudiant de Bleuler, c'est le trait formel singulier de la posture de la mauvaise mère, l'arc de cercle, la contracture si caractéristique de ce corps cambré et convulsé, tendu entre les cheveux pris aux branches et les pieds reposant sur le tronc. Figure d'« hystérique » dont il est possible que Segantini ait pris le modèle dans l'iconographie de la Salpêtrière, largement diffusée après 1881, et en particulier dans les dessins exécutés par Richer. *Les Démoniaques dans l'art* avaient été publiés en 1887 et avaient connu bien vite un large public, en particulier dans le domaine autrichien. Klimt lui-même, dans sa grande composition de *La Médecine*, qu'il exécute en 1900¹, figure un nu dans une position cambrée qui rappelle la posture canonique d'une des phases de la « grande attaque », telle qu'on la voit peinte sur le tableau didactique pendu au fond de la salle où Charcot donne sa leçon, dans le fameux tableau de Brouillet. Freud, on le sait, possédait une gravure de cette œuvre, aussi populaire à l'époque que *L'Angélu* de Millet. Il est à penser que Klimt lui-même la connaissait bien.

Mais quant au fond, comme on l'a dit, il y a bien peu à voir avec le « bouddhisme » dans ce conte, pétri au contraire de tout un syncrétisme à tonalité judéo-chrétienne. On y retrouve tous les éléments du mythe chrétien, la faute, la culpabilité, la chute, le péché originel, le pardon, la rédemption, la régénération...

En fait — fidèle en cela à une tradition littéraire du XIX^e siècle (qu'on songe aux poèmes d'Ossian) —, cette pseudo-traduction d'un thème bouddhique est une pure invention du

1. Elle fut détruite dans les bombardements de 1944, mais les dessins préparatoires subsistent.

poète et librettiste Luigi Illica, ami intime de Segantini. Le poème fut écrit en 1886, et sans le génie du peintre, on aurait perdu le souvenir de cette médiocre littérature.

Illica, comme tant d'autres à l'époque, se réfère à une vulgate de l'enseignement bouddhiste, mais si éloigné de l'enseignement de la négation du vouloir-vivre que la philosophie de Schopenhauer diffusait alors, qu'il en apparaît comme une négation. Nulle miséricorde en effet dans la doctrine védique, nulle nécessité de pardonner la faute de la génération et d'entretenir, à coups successifs de châtiments infligés dans l'Enfer ou de récompenses promises au Ciel, le cycle des générations. Tout au contraire, centrale à l'enseignement de Schopenhauer, comme au bouddhisme d'où il l'a tirée, est l'affirmation de la nécessité de l'extinction de l'espèce. Les vers de Calderon, dans *La vie est un songe*, si souvent cités par l'auteur des *Parerga* :

*el delito mayor
Del hombre es haber nacido*

« la faute majeure de l'homme, c'est d'être né », résumant une doctrine qui non seulement abolit l'idée de l'identité de l'individu en le noyant dans le cycle continu des métamorphoses, mais encore suppose que l'être atteigne, non à la sagesse qui mène à la rédemption et à la régénération, mais au détachement et au refus d'engendrer, qui mènent à la délivrance. Si le *samsara* est le monde des cycles indéfiniment répétés des métamorphoses génétiques, cette évolution des espèces qui constitue à nos yeux le monde — notre monde —, tout cela n'est qu'une illusion, *maya*, dont nous devons nous détourner, et n'aspirer qu'au *nirvâna*, qui est l'extinction de l'espèce, la négation du monde, le néant. Sans doute, notre attachement au monde, notre vouloir-vivre, nous contraignent-ils à deux choses. D'abord à la *compassion* (*caritas*) car, homme aujourd'hui, nous renaîtrons un jour sous la forme d'un autre être, et peut-être dans un autre règne. « Tu renaîtras un jour sous la forme de celui que tu offenses aujourd'hui et tu endu-

reras les mêmes offenses » : cette doctrine de la métempsycose est identique à la formule si souvent citée du brahmanisme, *Tat twat asi*, « Tu es cela¹ ».

Mais aussi, en second lieu, après la compassion, intervient « l'amour sexuel, avec son choix obstiné, amour qui est la vie de l'espèce faisant valoir sa prédominance sur celle des individus² ». La volonté, qui est sans doute, dit Schopenhauer, aveugle, issue de source inconsciente, n'a d'autre but que sa propre objectivation, et cette volonté à vivre est la même qui est à l'œuvre dans la matière en perpétuelle évolution et dans l'être vivant. Si l'esprit humain est impuissant à dépasser les limites tracées par les catégories kantienne, du moins peut-il se reconnaître dans le non-moi. Alors les désirs égoïstes et la lutte contre autrui, fruits de l'individuation, disparaîtront d'eux-mêmes. L'universelle pitié du *Tat twat asi*, qu'on pourrait aussi traduire : « Où le moi est, le ça du nirvâna doit advenir », s'emparera de l'espèce humaine, et elle parviendra « au renoncement volontaire, à la résignation, à la véritable impassibilité et à l'arrêt absolu du vouloir³ ». Dans la conclusion même de son œuvre, Schopenhauer notera encore : « Dans le cours naturel des choses, le dépérissement du corps que provoque la vieillesse favorise celui de la volonté. La soif des jouissances disparaît aisément avec la faculté de les goûter. La source du plus violent vouloir, le foyer de la volonté, l'instinct sexuel, est le premier à s'éteindre, ce qui met l'homme dans un état voisin de celui d'innocence où il était avant celui du développement du système génital⁴. »



1. « De la morale », *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. par A. Burdeau, P.U.F., 1989, pp. 1367-1368.

2. *Ibid.*, p. 1369.

3. *Ibid.*, p. 475.

4. *Ibid.*, p. 1411.

Nous aurons assez cité le misanthrope de Francfort pour laisser deviner à quel point son pessimisme radical différerait de l'état dépressif passager que Karl Abraham croyait voir illustré dans l'œuvre de Segantini, disciple de Schopenhauer.

Mais autre chose nous arrête : c'est en 1920, soit quelques années après l'essai D'Abraham sur le cycle *Nirvâna*, que le terme de « nirvânisme », que Freud emprunte à la psychanalyste anglaise Barbara Low¹, dans *Au-delà du principe de plaisir*, vient enrichir le lexique psychanalytique et déranger un peu plus encore le désordre des pulsions. Bien éloigné de l'appel à la vie du poème d'Illica et de ce lyrisme à la D'Annunzio qui conclut sur « cette foi humaine » (trop humaine !) « qui oublie et qui pardonne » — de cette assimilation chrétienne de la *caritas* à la compassion bouddhiste —, la pulsion de mort (l'aspiration au nirvâna, pour rompre le cycle des répétitions qui constitue l'illusion du monde des sens, notre monde), telle que Freud la conçoit, est en plus d'un point, on l'aura compris, calquée sur le pessimisme schopenhauerien. De l'« immortalité des protistes » qu'il rappelle avoir été « expérimentalement démontrée² » à la « contrainte de répétition comme obstacle au principe de plaisir », tout un ensemble de réflexions guident le lecteur au long de *Au-delà du principe de plaisir*, qui apparaîtront scandaleuses aux disciples de Freud. Elles conduisent en effet à la nécessité de dénoncer « la bienfaisante illusion que l'homme puisse se transformer de l'homme actuel en un surhomme³ ». Bien au contraire, à l'inverse du processus d'individuation du moi, qui exalterait *in fine* l'émergence d'un *Übermensch*, il souligne le fait que, s'il est vrai que « les instincts ont pour caractère commun la tendance au rétablissement d'un état antérieur », ceux qui ont à faire avec le plaisir nous font entrer dans le cycle « infernal » du plaisir/déplaisir et ont tendance à s'abolir

1. V. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1971, pp. 331-332, pour l'historique du terme.

2. *Essais de Psychanalyse*, nouvelle traduction, Petite Bibliothèque Payot, 1981, p. 60.

3. *Ibid.*, p. 53.

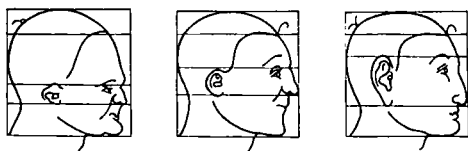


Fig. 137. (After Albrecht Dürer.)

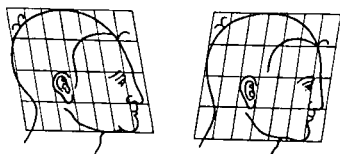


Fig. 139. (After Albrecht Dürer.)

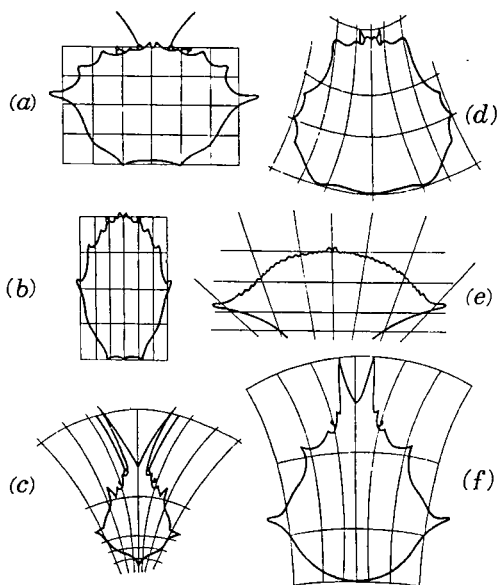


Fig. 142. Carapaces of various crabs. (a) *Geryon*; (b) *Corystes*; (c) *Scyramathia*; (d) *Paralomis*; (e) *Lupa*; (f) *Chorinus*.



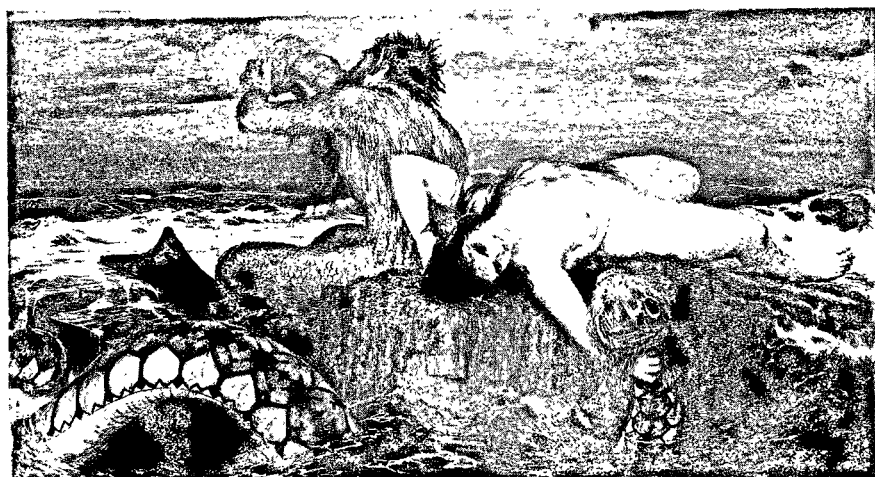
1. D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, 1917 :
« Théorie des transformations ou la comparaison
des formes apparentées » :

1) D'après Albert Dürer; 2) Carapaces de divers
crabes : a) *Geryon*, b) *Corystes*, c) *Scyramathia*,
d) *Paralomis*, e) *Lupa*, f) *Chorinus*.

2. René Magritte, *L'Esprit de géométrie*, 1937.



3



4

3. Gabriel von Max, *Les Singes critiques d'art*, vers 1889.

4. Arnold Böcklin, *Triton et Néréide*, 1873-1874.

5. Arnold Böcklin, *Ulysse et Calypso*, 1883.

6. Alphonse de Neuville, illust. pour Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel, t. II, chap. ix.

7. Alberto Savinio, *Le Songe d'Ulysse*, 1929.



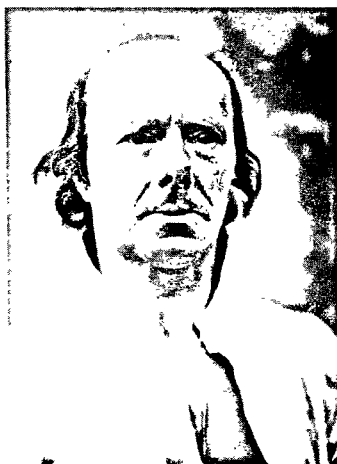
5



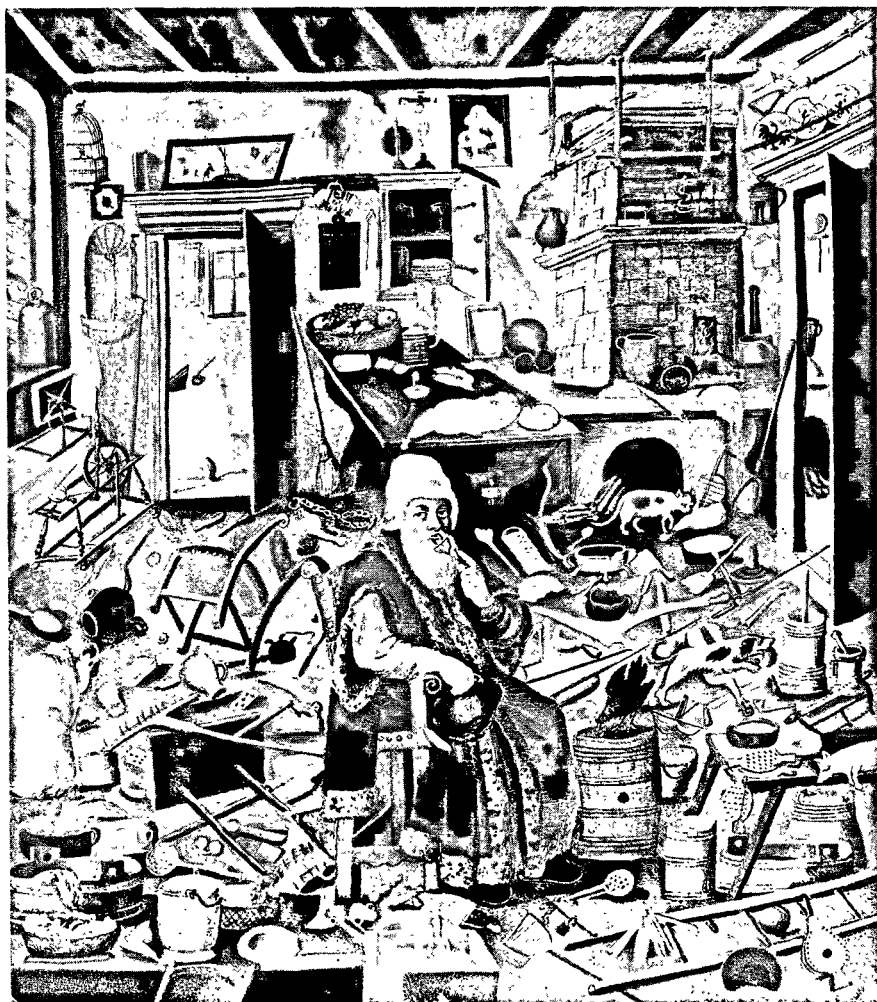
6



7



9



8



8. *Der Herr Niemand*, premier quart du XVIII^e siècle.

9. Duchenne de Boulogne, *Mécanismes de la physiologie humaine*, 1852-1856.

10. Odilon Redon, *L'Homme-Cactus*, 1881.



11



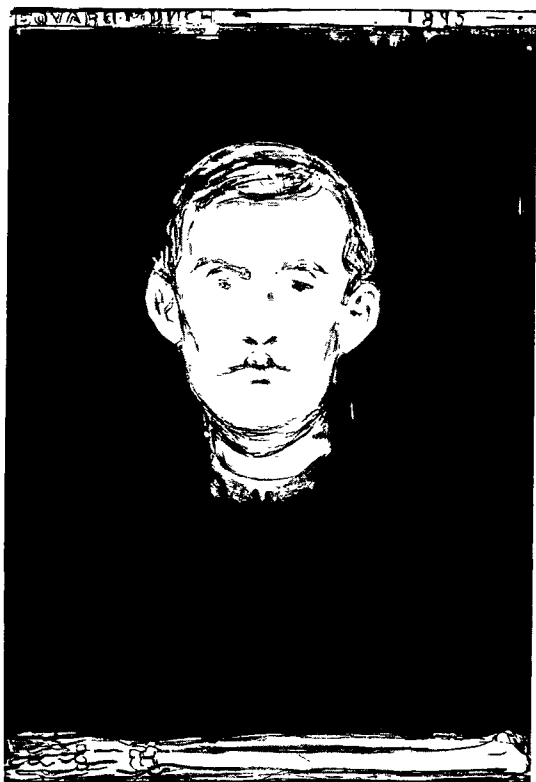
12

11. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1879-1881.

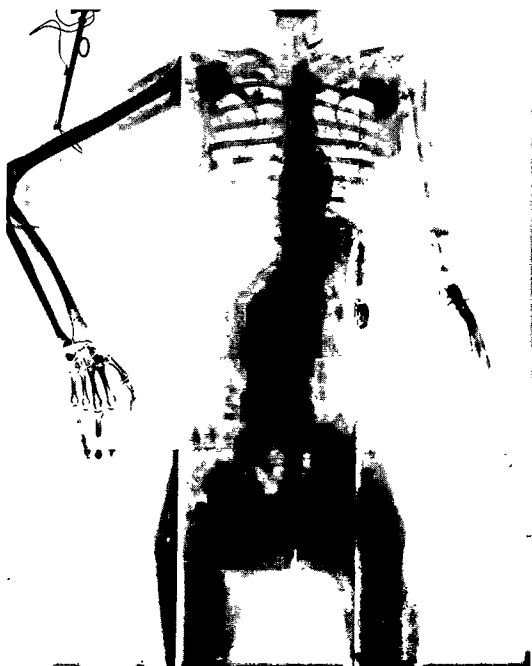
12. Étienne-Jules Marey, *L'Homme en expérience, vêtu de blanc [...]*, 1882.

13. Edvard Munch, *Autoportrait au bras squelettisé*, 1895 [?].

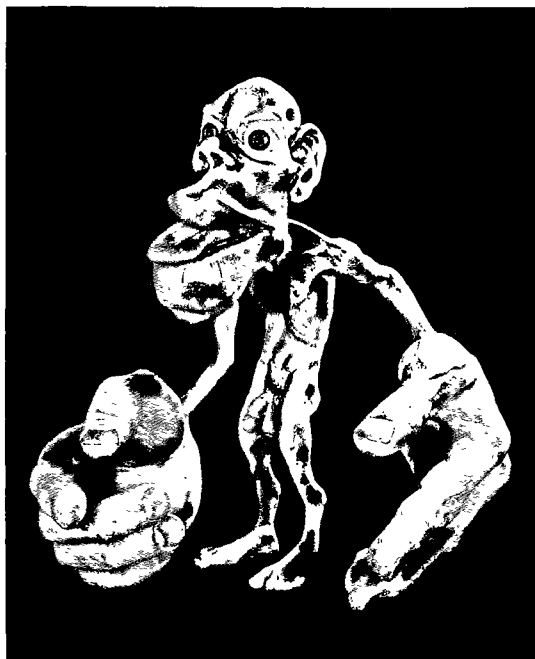
14. Rémy et Contremoulins, *Radiographie grandeur nature d'un homme*, 1896.



13



14



16



18



17

16. Wilder G. Penfield, *Modèle tridimensionnel de l'Homunculus sensoriel*, 1952.

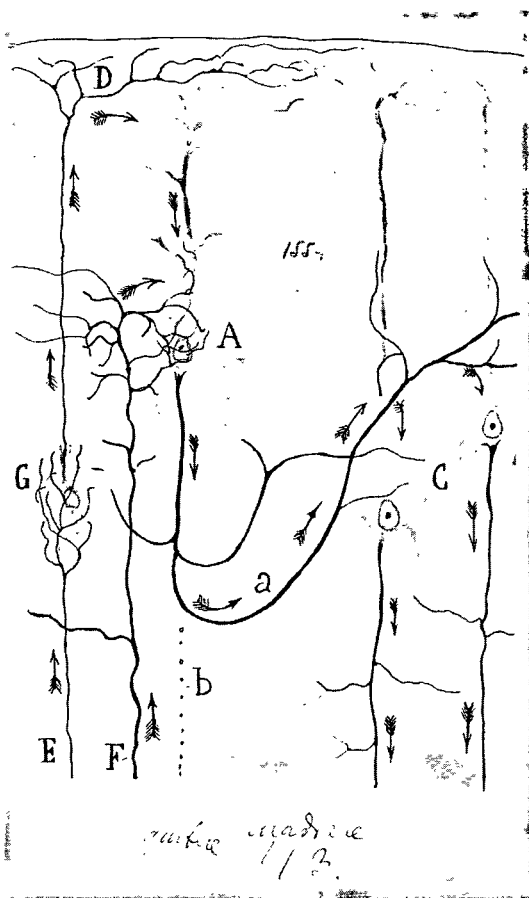
17. André Kertesz, *Distorsion*. 1933.

18. Pablo Picasso, *Métamorphose I*, 1928.

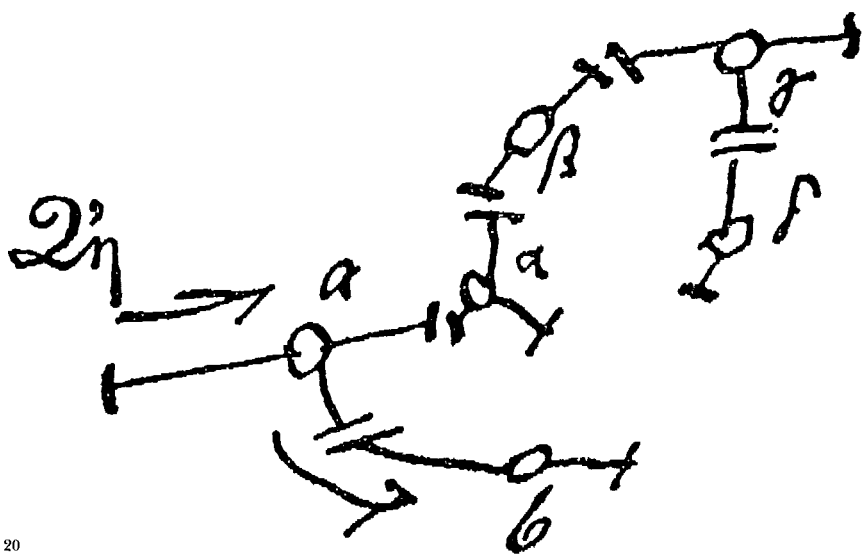
19. Santiago Ramón y Cajal, *Marche possible des courants à travers les cellules du cortex cérébral*, vers 1890.

20. Sigmund Freud, dessin illustrant le « processus psychique primaire », *Esquisse d'une psychologie scientifique*, 1895.

21. Arnold Böcklin, *Autoportrait avec la mort jouant du violon*, 1872.



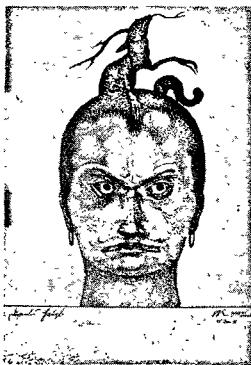
19







22



24



23



- 22. Léon Spilliaert, *Autoportrait au miroir*, 1908.
- 23. Arnold Schoenberg, *Le Regard rouge*, 1910.
- 24. Paul Klee, *Tête menaçante*, 1905.
- 25. Édouard Vuillard, *Intérieur-Mystère*, vers 1893.



26



27



28



26. Charles Maurin, *Loïe Fuller*, 1898.

27. Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères*, 1897.

28. Masque mbuya (de maladie).



29. Cesare Ripa, *La Gola*, in *Iconologia*, Padoue, 1611.

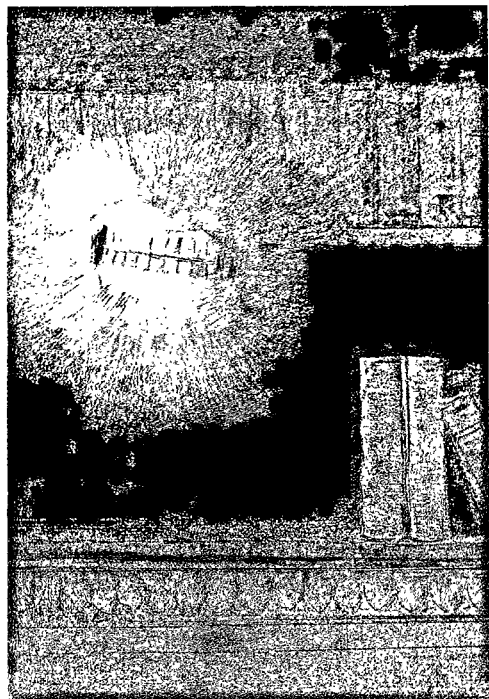
30. Francis Bacon, *Études pour des figures à la base d'une Crucifixion*, 1944.

31. Pablo Picasso, *Études de têtes et deux yeux dentés*, 9 et 11 octobre 1936.

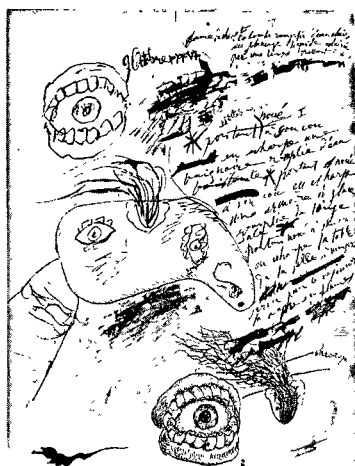
32. Odilon Redon, *Vision : les dents de Bérénice*.

33. Andy Warhol, *Marilyn Monroe's Lips* (détail), 1962.





32



31



33





35

34. Enguerrand Quarton,
Le Couronnement de la Vierge
(détail), 1453.



36

35. Francis Bacon, *Tête II*,
1949.

36. Francis Bacon,
Crucifixion, 1933.

37. Francis Bacon, *Fragment pour une Crucifixion*, 1950.

38. Lucian Freud, *Fragment d'un portrait*, 1971.





39. Lucian Freud, *La Mère du peintre*, 1982-1984.

40. Lucian Freud, *Le Peintre au travail, Réflexion*, 1993.





Liste des illustrations :

Couverture :

Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, huile sur toile, 105 x 83,5 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

1. D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, 1917 : « Théorie des transformations ou la comparaison des formes apparentées » :

1) D'après Albert Dürer ; 2) Carapaces de divers crabes : a) *Geryon* b) *Corystes* c) *Scyramathia* d) *Paralomis* e) *Lupa* f) *Chorinus*.

2. René Magritte, *L'Esprit de géométrie*, 1937, gouache sur papier, 37,5 x 29 cm, Londres, The Trustees of the Tate Gallery. © ADAGP, 1996.

3. Gabriel von Max, *Les Singes critiques d'art*, vers 1889, huile sur toile, 84,5 x 107,5 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

4. Arnold Böcklin, *Triton et Néréide*, 1873-1874, huile sur toile, 105,3 x 194 cm, Munich, Schack Galerie.

5. Arnold Böcklin, *Ulysse et Calypso*, 1883, huile sur bois, 104 x 150 cm, Bâle, Kunstmuseum.

6. Alphonse de Neuville, illust. pour Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel, t. II, chap. IX.

7. Alberto Savinio, *Le Songe d'Ulysse*, 1929, huile sur toile, 73 x 92 m, Vérone, Galleria dello Scudò. © ADAGP, 1996.

8. *Der Herr Niemand*, premier quart du XVIII^e siècle, tempera sur vélin, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

9. Duchenne de Boulogne, *Mécanismes de la physiologie humaine*, 1852-1856, fig. 4, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

10. Odilon Redon, *L'Homme-Cactus*, 1881, fusain sur papier teinté, 49 x 32,5 cm, coll. part.

11. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1879-1881, bronze, coton et satin, haut. 95,2 cm, Paris, musée d'Orsay. Photo © RMN.

12. Étienne-Jules Marey, *L'Homme en expérience, vêtu de blanc [...]*, 1882, Paris, Collège de France.

13. Edvard Munch, *Autoportrait au bras squelettisé*, 1895 [?], lithographie, 45,5 x 31,5 cm, Oslo, Munch Museet. Photo Svein Andersen/Sidse

de Jong © Munch Museet, Munch Ellingsen Group/ADAGP, 1996.

14. Rémy et Contremoulins, *Radio-graphie grandeur nature d'un homme*, 1896, photographie aux rayons X montée sur carton, 97,5 x 58,6 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut de France.

15. a) « Carte surréaliste du Monde », in *Variétés*, 1929.

b) W. Penfield et T. Rasmussen : « Homunculus moteur et homunculus sensoriel », in *The Cerebral Cortex of Man*, New York, 1950.

16. Wilder G. Penfield, *Modèle tridimensionnel de l'Homunculus sensoriel*, 1952, résine peinte, Londres, National History Museum.

17. André Kertész, *Distorsion*, papier argenté, 16,5 x 24 cm, 1933.

18. Pablo Picasso, *Métamorphose I*, 1928, bronze, 22,8 x 18,3 x 11 cm, Paris, Musée Picasso. Photo RMN © Succession Picasso, 1996.

19. Santiago Ramón y Cajal, *Marche possible des courants à travers les cellules du cortex cérébral*, encre et gouache, vers 1890, Madrid, Institut Cajal.

20. Sigmund Freud, dessin illustrant le « processus psychique primaire », *Esquisse d'une psychologie scientifique*, 1895.

21. Arnold Böcklin, *Autoportrait avec la mort jouant du violon*, 1872, huile sur toile, 75 x 61 cm, Berlin, Staatliche Museen Photo © BPK.

22. Léon Spilliaert, *Autoportrait au miroir*, 1908, lavis d'encre de Chine, gouache, aquarelle et pastel, 48 x 63 cm, Ostende, Museum voor Schone Kunsten. © ADAGP, 1996.

23. Arnold Schoenberg, *Le Regard rouge*, 1910, huile sur carton, 32,2 x 29,6 cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

24. Paul Klee, *Tête menaçante*, 1905, gravure, 17,8 x 12,6 cm, Berne, Kunstmuseum. © ADAGP, 1996.

25. Édouard Vuillard, *Intérieur-Mystère*, vers 1893, huile sur carton. Paris, Galerie Bellier. © ADAGP, 1996.

26. Charles Maurin, *Loïe Fuller*, 1898, pastel sur papier, coll. part. Droits réservés.

27. Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères*, 1897, huile sur carton, 40 x 74 cm, Zurich, Kunsthaus.

28. Masque mbuya (de maladie), Pende, Zaïre.

29. Cesare Ripa, *La Gola*, in *Iconologia*, Padoue, 1611.

30. Francis Bacon, *Études pour des figures à la base d'une Crucifixion*, 1944, triptyque, huile et pastel sur isorel, chaque panneau 97 x 74 cm, panneau de droite, Londres, The Trustees of the Tate Gallery. © Marlborough Fine Art.

31. Pablo Picasso, *Études de têtes et deux yeux dentés*, 9 et 11 octobre 1936, encre sur papier teinté, Paris, Musée Picasso. © Succession Picasso, 1996.

32. Odilon Redon, *Vision : les dents de Bérénice*, fusain sur papier teinté, 51,2 x 36,6 cm, New York, coll. Ian Woodner Family.

33. Andy Warhol, *Marilyn Monroe's Lips* (détail), 1962, sérigraphie et crayon sur toile, deux panneaux, 210,2 x 205,1 cm et 211,8 x 210,8 cm, panneau de droite, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Photo Lee Stalsworth. © ADAGP, 1996.

34. Enguerrand Quarton, *Le Couronnement de la Vierge* (détail), 1453, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

35. Francis Bacon, *Tête II*, 1949, huile sur toile, 80 x 63,6 cm, Belfast, Ulster Museum. © Marlborough Fine Art.

36. Francis Bacon, *Crucifixion*, 1933, huile sur toile, 60,5 x 47,5 cm, coll. part. © Marlborough Fine Art.

37. Francis Bacon, *Fragment pour une Crucifixion*, 1950, huile sur toile, 140 x 108,5 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum. © Marlborough Fine Art.

38. Lucian Freud, *Fragment d'un portrait*, 1971, huile sur toile, 71 x 71 cm, coll. part. Photo © Bridgeman Art Library.

39. Lucian Freud, *La Mère du peintre*, 1982-1984, huile sur toile, 105,4 x 127,6 cm, coll. part.

40. Lucian Freud, *Le Peintre au travail, Réflexion*, 1993, huile sur toile, 101,1 x 81,7 cm, coll. part.

d'eux-mêmes, jusqu'à un stade d'homéostasie passionnelle, alors que les instincts de mort, sans relâche, « continuent de travailler en silence, d'accomplir une œuvre souterraine, inaperçue. Or il semble précisément que le principe du plaisir soit au service des pulsions de mort [...] »¹.

Quoi qu'il en soit, Freud, en 1920, se trouvait au cœur d'un débat idéologique où les idéaux contraires de Schopenhauer et de Nietzsche venaient alimenter le débat évolutionnisme/créationnisme né autour des découvertes de Darwin et de la biologie du temps.



En 1923, pour la seconde édition de son essai sur Segantini, Karl Abraham devait, à Sils Maria, c'est-à-dire sur les lieux mêmes que le peintre avait habités et représentés dans son œuvre, rédiger une préface et un appendice. Plutôt que des « états dépressifs passagers », il y évoque désormais l'« état de mélancolie » ou la « dépression mélancolique ». Liée au sentiment d'une déréliction totale, il voit dans cet état psychologique de l'âge mûr, et cela « grâce aux récents progrès de la psychanalyse », l'effet d'une « compulsion de répétition »². On retrouve là l'essentiel des thèmes abordés par Freud dans son essai de 1920, à la fois sur la mélancolie comme « culture de la pulsion de mort » et sur la *Wiederholungszwang*.

Plus propres à Karl Abraham et plus originaux — on sait ce que la postérité en retiendra, Mélanie Klein en particulier —, plus approfondis aussi que dans l'essai de 1911, les thèmes manichéens de la « mauvaise mère » et du « bon sein ». L'idée de l'allaitement, en particulier, y prend une résonance singulière : il insiste sur « [...] la nostalgie de la satisfaction primitive éprouvée au sein de la mère [...]. Le lien psychique le plus précoce et durable de l'homme avec un autre être humain se noue [...] grâce aux sensations de plaisir les plus anciennes; celles-ci se rattachent à l'allaitement »³. Ainsi Segantini

1. *Ibid.*, p. 80.

2. *Op. cit.*, p. 264.

3. *Op. cit.*, p. 266.

aurait-il affirmé la puissance de son génie et, à de brèves périodes de son existence, surmonté sa mélancolie grâce « à la ferveur qu'il apportait à *boire*¹ des yeux le spectacle de la nature [...] ». Une nature mère et panthéiste, dont, en tout état de cause, avait-elle été de neige éternelle, déserte et glacée, demeurerait, dans l'éclat aveuglant de sa lumière, la découpe étrange de ses dolomies et la profusion de ses végétaux, plus proche d'une sensibilité franciscaine que du « rien » absolu que la doctrine du *nirvâna* suppose. La sensualité robuste et drue de Segantini, si « monogamique » ait-il été dans sa vie, comme le souligne Abraham avec insistance, était à l'opposé de l'ascétisme des disciples du Bouddha.

Daniel Widlöcher, dans le remarquable article qu'il a consacré à Giovanni Segantini et Karl Abraham², a tenté de relever tous les traits d'identification entre le peintre et l'analyste : leur vie marquée par la cyclothymie, leur commune personnalité « abandonnique », leur passion de la montagne et du symbolisme qui s'y attache³, leur destin et jusqu'à leur même fin tragique et prématurée, semblant voir, dans le rapport d'ambivalence en miroir qui a ainsi pu exister entre eux, quelque chose qui viendrait combler ou compenser ce que la psychanalyse « appliquée » — et en particulier la psychanalyse de l'œuvre d'art — ignore : le contre-transfert.

Mais surtout, l'auteur, fine oreille, entend dans le nom de Segantini un son, et par derrière lui un geste, qui sont peut-être la clef de l'œuvre segantinienne, pour autant qu'on veuille y chercher une serrure : « De même que nous ne pouvons lui

1. Souligné par moi.

2. Daniel Widlöcher, « Un peintre et son psychanalyste : Giovanni Segantini et Karl Abraham », in *Psychanalyse à l'Université*, n° IX, décembre 1977.

3. Qui nous apparaît cependant plus comme un trait d'époque que comme un trait significatif en cela qu'il aurait été particulier à Segantini et Karl Abraham : qu'on pense à la tradition romantique de la montagne initiatique qui, du *Runenberg* de Ludwig Tieck au *Zauberberg* de Thomas Mann, et jusqu'à l'expérience réelle du *Monte Verità* à Ascona, s'est poursuivie de nos jours avec *Le Mont Analogue* de René Daumal...

reprocher [à Karl Abraham] de n'avoir pas vu où se situait chez Segantini le "complexe paternel", on ne pourra lui reprocher d'avoir sous-estimé la dimension narcissique du peintre. Savait-il que le père du peintre s'appelait Segatini et que c'est à l'âge de vingt ans, sous l'influence de son ami le peintre Emilio Longoni, qui le surnommait Segante (le scieur), qu'il transforme son nom¹ ? »

On ne peut que s'étonner en effet de la surdité de Karl Abraham qui n'entend pas sonner cette scie au cœur de Segantini, lui qui, après Stekel, avait souligné l'importance de ce qu'ils avaient appelé *Verpflichtung des Namens*, l'« obligation par le nom ».

La notation de Daniel Widlöcher est en tout cas précieuse, qui nous ramène au symbolisme de l'arbre mort. Car, sans doute, l'iconographie médiévale de la « bonne mère » qui, donnant le sein à l'enfant, prévoit aussi sa Passion, n'est-elle qu'un avatar parmi des milliers d'autres d'un des thèmes symboliques les plus riches et les plus anciens que l'on connaisse. Si la Vierge apparaît si souvent dans les arbres, c'est que le renouveau du feuillage en temps pascal est le symbole de la Résurrection. Des mythes païens plus anciens encore font du tronc creux des arbres morts le tombeau des dieux disparus au combat. Leur écorce les protège, en attendant le retour du cycle de la vie. Toute une dendrologie anthropomorphique serait à écrire qui, de l'Arbre de Jessé au mythe de Cybèle et d'Attis, de l'histoire de Caliban dans *La Tempête*² au test de l'arbre dans la psychologie moderne, mêle intimement le corps

1. *Op. cit.*, p. 65.

2. Acte I, scène II, Prospéro à Ariel :

[...] *She did confine thee,
By help of her more potent ministers,
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine; within which rift
Imprison'd thou didst painfully remain
A dozen years [...] (v. 274-279).*

humain aux branchages des arbres les plus vénérables. Membre phallique, que l'on coupe et que l'on abat, l'arbre est aussi matrice, qui engendre et protège les héros.

Or, pour aller dans le sens de l'intuition de Widlöcher, et la préciser, il se trouve que *segantino*, en italien, c'est bien le scieur, mais c'est un scieur particulier — non pas le scieur de la forêt, qu'on appelle *segatore*, qui sonne avec emphase (comme *senatore*), mais, quelque peu péjoratif, celui qui menuise, qui cisèle, qui modénature : un moulurier. Segatini, le nom du père, ne veut rien dire : c'est sans doute le fruit d'une *altération* phonétique du *diminutif* segantino. Quant au nom de *Segante*, que cite Widlöcher, il n'existe pas dans le lexique. A-t-il été utilisé par son ami Longoni ? C'était alors un sobriquet dont il faudrait étudier la connotation, qui sonne comme *Bramante*.

Mais à toute oreille italienne, il se trouve que le terme de *segare*, aussi rare et ancien désormais que l'activité qu'il désigne — existe-t-il encore des scieurs de long ? —, sonne de façon bien particulière et fort précise : *una sega*, c'est une activité improductive propre à l'homme et tout entière tournée vers sa propre jouissance, quand il prend son phallus pour un arbre. *Farse una sega*, c'est, dans la langue populaire, se livrer au plaisir d'Onan, un geste intime que l'on pourrait traduire, pour ne pas quitter le registre du symbolisme de l'arbre, par « se taper la colonne ». Se masturber, obéir pour « Segatini » à l'instance du nom paternel, diminutif altéré et comme usé du grand *Segatore*, c'est, dans l'ordre du « complexe paternel » et de la dimension narcissique qu'indique Widlöcher, faire avec son sperme ce que la mauvaise mère fait avec son lait. C'est aussi, dans l'ordre de la génération et de la descendance — enjeu central, on en conviendra, pour un artiste soucieux de passer à la postérité en dehors de toute filiation naturelle —, scier l'arbre sur lequel on est assis.

De là, peut-être, quelque lumière sur l'économie thymique de cet artiste, pris sa vie durant entre des phases dépressives et des phases d'exaltation et d'euphorie de type « maniaque », jusqu'au « suicide final », une péritonite qu'il refusera de faire soigner.

Les couleurs entre vie et mort

À Henri Cartier-Bresson.

On associe la couleur à la richesse. Elle traduirait de la vie la surabondance, voire le gaspillage. Changeante et variée, comme un épiderme qui rougit ou pâlit, elle serait proche de l'émotion, du sensible. Un monde monochrome ou incolore semble confiner à la sphère du pur intelligible. C'est celui de l'épure. Aussi le risque est grand, confondant le quantitatif et le qualitatif, la dénumération et la dénomination, de voir, dans la multiplication prodigieuse des couleurs depuis un siècle, un surcroît d'expressivité. Disposant des trois cent soixante-quinze tons de vert fabriqués par la chimie moderne, nous serions plus riches, et donc plus libres, que les peintres des temps anciens qui n'en usaient guère plus de sept ou huit.

Pourtant, bien des œuvres d'art se refusent à la couleur. On se souvient des protestations des cinéphiles contre la technique de colorisation des anciens films. Pouvait-on, sans le dénaturer, coloriser un chef-d'œuvre comme *Métropolis*? Imagine-t-on *Nosferatu* transféré sur une pellicule rouge? Les noirs, les blancs leur sont aussi essentiels qu'ils le sont à l'estampe de Manet, à la gravure de Méryon.

Rappelons encore qu'un photographe comme Henri Cartier-Bresson s'est toujours refusé à user de la couleur, lors même que, peintre, il réalise des gouaches et des aquarelles au coloris sûr. Mais c'est cette sûreté que la photo ne peut lui

donner. Si le cliché contrôle le jeu des ombres et des lumières, si la main saisit l'instant décisif où le mouvement des formes prend un sens, ni l'un ni l'autre ne peuvent en revanche contrôler la disposition des couleurs sous l'objectif, ni leur qualité. Face au risque de la bigarrure ou du dissonant, ne vaut-il pas mieux l'équilibre mesuré du noir et du blanc? Imposant, le naturalisme seul est pesant. Nous n'avons que faire de tant de couleurs, et si la possibilité nous est refusée d'en élire telle ou telle, le graphisme et ses gris légers est le salut.

Le charme de la photo, en ce sens, vient peut-être de ce qu'elle respecte le silence de nos rêves ou de nos souvenirs. Les uns et les autres sont rarement colorés. Le sont-ils, c'est par un indice que le songe ou la mémoire détachent d'un fond indistinct et remontent au jour, comme une épave arrachée aux profondeurs. C'est le luisant singulier d'un vêtement, le reflet roux d'une chevelure, ou simplement le bleu du ciel ce jour-là. Ainsi, teintés de deux ou trois couleurs, nos rêves et nos souvenirs ont la rutilance des premières estampes sur bois coloriées, ou des premiers films peints où seuls un peu de rouge, de bleu ou de jaune, par-dessus un dessin noir et confus, suffisaient à *donner le ton*.

Pourquoi ces arts qu'on pourrait en effet dire premiers, au nombre desquels je mettrai la photo, et plus généralement tous les arts qui traitent de la préservation des morts, ont-ils ce charme des débuts, mais aussi cet éclat, que leur développement ne fait ensuite qu'affaiblir, et la multiplication de leurs moyens diminuer?

Ce qui est vrai du rêve ou du souvenir l'est aussi de la vie diurne : nous ne voyons que ce qui nous touche. De la gamme entière des couleurs, celle à laquelle du moins notre œil est sensible, nous avons peu à faire : nous ne distinguons que celles qui, pour une raison ou pour une autre, nous alertent et, pour ainsi dire, nous « regardent ». Et ces raisons sont la plupart du temps si enfouies que nous sommes incapables de les connaître. Qui a conscience que le signal coloré qui prévient du danger, le chevron noir et jaune qu'on voit sur les passages

protégés ou à l'arrière des camions, ne nous frappe si fort que parce qu'il réveille les peurs animales que suscitait la vue du blason rayé jaune et noir des frelons et des guêpes, comme aussi des serpents les plus venimeux ?

Au confluent de la physique, de la physiologie et de la psychologie, la couleur est bien autre chose qu'un phénomène optique compréhensible en termes de physicalisme réductionniste. Affaire de vie et de mort, la couleur, plus que d'une logique positiviste et d'une physique, relève d'une ontologie.

C'est reprendre là la vieille querelle de Goethe contre Newton, que des écrits récents, le dialogue, par exemple, tenu entre le neurologue Samir Zeki et le peintre Balthus, ont ranimée¹.

De même que la dioptrique de Descartes, en réduisant le visible à une construction physico-mathématique, est, comme Merleau-Ponty a pu le dire, une optique à l'usage des aveugles, de même le projet de Newton dans son *Optiks* n'est-il, à sa suite, qu'une axiomatique, où des rayons abstraits entrecroisent leur toiles d'araignée théoriques, sans jamais rencontrer l'œil humain. C'est une optique, mais c'est une optique sans regard. L'œil ne voit pas la lumière à la façon du prisme de verre qui la décompose en sept couleurs, ni de la goutte d'eau qui produit l'arc-en-ciel.

C'est contre ce monde atteint de cécité que Goethe oppose les privilèges de l'œil humain, *die Welt des Auges*, en rappelant qu'il est l'organe privilégié de la présence de l'homme au monde en tant qu'il est voyant, et qu'il n'y a pas de vision là où il n'y a pas de regard.

Sans doute fallait-il rappeler brièvement ces données pour tenter de comprendre la phrase étrange avec laquelle commence son Avant-propos au *Traité des couleurs* : « Les couleurs sont les actions de la lumière, les actions et les pas-

1. Zeki/Balthus, *Balthus ou la quête de l'essentiel*, Les Belles-Lettres/Archimbaud, 1995.

sions. » *Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden.* Les actions, sans doute cela peut se comprendre. Nous sommes dans un registre phénoménal. Les couleurs sont le truchement par lequel la lumière se manifeste à nos sens. Pour devenir phénomène, pour prendre corps, il lui faut décliner les divers attributs qu'on lui donne, jaune, rouge, vert, bleu...

Mais pourquoi cette actualisation de la lumière est-elle une souffrance? Pourquoi le passage à travers l'écran de notre monde et de son atmosphère s'accompagne-t-il, selon Goethe, d'une affection de sa nature? Peut-on parler des souffrances de la lumière, comme Goethe parle des souffrances, *Leiden*, du jeune Werther?

La métaphore ne s'explique qu'à rappeler que le système de Goethe demeure fidèle aux théories qu'avaient développées les mystiques chartrains, Robert Grosseteste et Scot Erigène. Si la lumière se manifeste à nos sens, c'est que notre corps, par quelque affinité, participe de la nature de la lumière. Si nous voyons le visible, c'est que le visible est déjà en nous. Si notre œil voit la lumière produite par le soleil, c'est que notre œil est lui-même un soleil. Goethe reprend ainsi, en le citant, le vieux discours de l'analogie, que Jacob Boehme avait imaginé :

*Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?*

« Si l'œil n'était pas solaire/ Comment apercevriions-nous la lumière? »

C'est par un phénomène d'héliotropisme, commun à l'animal et au végétal, à tout être capable de « souffrir », que nos organes ont développé la faculté de voir la lumière et que s'est ouverte, à la surface de notre corps, une minuscule fenêtre sensible à un certain nombre de radiations. L'œil ne fait pas qu'être sensible au spectre. Il « est » solaire. Il participe à l'être du soleil. En regard de cela, le spectre est de l'ordre du fragment, de l'ombre, un simple accident. De là que l'œil, en tant qu'être solaire, soit aussi du côté de la souffrance, et que les couleurs puissent nous apparaître, non de la division du

spectre, comme si l'œil n'était qu'un prisme, mais du combat entre lumière et obscurité. L'accent est mis par Goethe sur un brusque changement de régime, une variation d'intensité d'un état intérieur qui n'est pas seulement d'ordre physique, mais aussi physiologique et spirituel.

Cette mystique analogique, que reprendra la *Naturphilosophie*, ce postulat romantique d'une conaturalité entre le monde physique et nous, la génétique en donnerait aujourd'hui la confirmation. « La seule chose qui soit nécessaire au départ pour que se développent des yeux, ce sont des cellules sensibles à la lumière », dit un biologiste contemporain¹. L'apparition des premiers ocelles à la surface de la peau de certains animaux a été rendue possible par le phototropisme de certaines cellules. Les animaux des grandes profondeurs marines ou les animaux cavernicoles, privés de lumière, sont aussi des êtres sans couleurs. L'être vivant, plante ou animal, ne réagit pas à la lumière comme le prisme minéral qui, instantanément, décompose son faisceau toujours de la même façon. Les couleurs dont il fait sa livrée sont singulières, limitées et incomparables. Elles ont apparu et elles se sont stabilisées à travers les millénaires de l'évolution. L'actualisation de la lumière en couleurs, dans la profondeur et à la surface de l'organisme vivant, est une gésine, avec, en effet, son poids de souffrance, de patience. Elle signe en retour une identité biologique à nulle autre pareille, là où le phénomène physique observé par Newton ne parle que d'une loi générale.

La couleur comme mise en acte, actualisation de la lumière, est ainsi pâtre, souffrance, mais aussi entrée dans la conscience, impression, comme une marque s'imprime sur la peau. La parcelle de l'épiderme qui devient sensible à la lumière et qui se fait ocelle, l'ocelle qui s'ouvre et qui devient œil : tel est le mystère de ces orifices du corps où se concentrent souffrance et plaisir. La façon dont l'œil s'est fait boutonnière à la surface du corps sous l'effet de la lumière

1. Ernst Mayr, *Histoire de la biologie*, Fayard, 1989, p. 564.

rappelle le geste animal de frotter, gratter, sucer ou lécher là où la peau enflammée est prête à céder. Phénomène de l'irritation et de son apaisement, c'est aussi l'énigme de la jouissance, quant les mêmes gestes s'exaspèrent autour des orifices, pour les exulter, sans jamais refermer leurs cicatrices. Ainsi cette caresse de la lumière sur la peau, cette action du rayon lumineux, si pareilles aux mains des amants que chantait Lucrèce,

Errantes incerti corpore toto,

ne cessent de creuser une surface en quête d'un vain apaisement, de chercher une ouverture à des sensations neuves.

La couleur serait inscription dans la chair, le fruit de la tendresse, dont la lumière serait la source souffrante. Dans ce qui naît, qui s'échange et qui meurt au plus profond de l'épiderme — cette profondeur de la peau dont parlait un poète —, qui peut comprendre l'énigme de ces cavités, ouvertures, orifices du corps, dont les propriétés, les sensations s'échangent, et les passions, et les plaisirs, dans un corps qui devient hystérique? « L'âme humaine est contenue dans les nerfs du corps », avait écrit le président Schreber¹, qui croyait que les rayons du soleil lui sortaient des entrailles. La psychiatrie moderne est allée plus avant que les mystiques chartrains : il n'y a pas que l'œil à être solaire, l'anus peut l'être aussi.

Pourtant, au corps du psychotique, qui n'est que souffrance et stérilité, désaccordé qu'il est d'avec le monde extérieur, opposons le corps jubilant du créateur, qui le contient tout entier. Quel au-delà de la sensation atteint-on — et s'agit-il encore de sensation? — lorsque, quittant les couleurs et leur dissipation, le peintre, si près de mourir, retrouve une lumière intérieure si profonde qu'elle ne peut que venir de lui, non plus du soleil? « Je voudrais peindre les yeux fermés », dit ce peintre, arrivé dans son grand âge, qui se débarrasse, à demi aveugle, du poids importun de la gamme et trouve enfin la

1. *Mémoires d'un névropathe*, trad. par P. Duquenne et N. Sels, Seuil, 1975, p. 23.

luminosité qu'il avait en vain cherchée sa vie durant. Ainsi Bonnard peignit-il ses toiles les plus irradiées alors que ses yeux s'étaient assombris. Et le Titien avant lui. Le phénomène ne se rencontre pas dans le seul monde physique des ondes lumineuses. Beethoven écrit ses quatuors les plus beaux alors qu'il est devenu sourd. Il ne s'agit plus ici de justesse. Matisse peignait « juste » quand il choisissait et posait ses couleurs. Mais Bonnard, dans la lumière de ses derniers tableaux, touche à une autre vérité.

Action et passion des couleurs, couleur et douleur. La couleur est un phénomène physique, que caractérise une certaine longueur d'onde. Mais c'est surtout un phénomène qui intéresse le plus intime de la conscience, nous enchante ou nous atterre, nous porte réconfort ou douleur. Chez les Anciens, chez Aristote, Théophraste et Dioscoride, la couleur, *chroma*, était déjà définie comme un remède. Poudres et pigments, onguents et fards : le monde de la couleur appartient aux soins de l'âme et du corps. *Pharmakon*, la couleur est double en sa nature : le poison et la drogue¹.

C'est un écho peut-être inconscient à Goethe que l'on entend dans cette interrogation de Hofmannsthal : « Pourquoi les couleurs ne pourraient-elles pas être les sœurs des douleurs, puisque les unes comme les autres nous attirent dans l'éternel ? » C'est dans les *Lettres d'un voyageur à son retour*, écrites au tournant du siècle, en 1901, que le poète décrit l'état dont il a souffert et qui lui faisait voir le monde comme dépourvu de poids, de consistance, de couleur. Tout lui apparaissait sous une forme spectrale, livide, décolorée. Tout échappait à sa prise. « Il arrivait parfois le matin que la cruche et la cuvette — ou un coin de la chambre, avec la table et le portemanteau — m'apparaissaient si irréels, si totalement

1. Nous empruntons maintes de ces données au très riche ouvrage de Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. française, Flammarion, 1986.

dépourvus de réalité malgré leur indescriptible banalité, presque fantomatiques et en même temps provisoires, en attente, qu'ils se substituaient en quelque sorte pour un instant à la cruche réelle, à la cuvette réelle, emplie d'eau [...]. » Plus loin, regardant par la fenêtre, il voyait des fiacres à l'arrêt : « C'étaient des fantômes de fiacre. Les regarder provoquait un discret malaise, d'une durée presque nulle : on eût dit un flottement momentané au-dessus d'un gouffre sans fond, de l'éternellement vide [...]. »

État dépressif, sentiment de déréalisation, schizoïdie, qu'importent les termes ? Nous sommes renvoyés à cet état où le monde se vide de sa substance et bascule dans le néant. Or voilà qu'un jour, visitant une exposition de peintures — on saura qu'il s'agissait de trois tableaux de Van Gogh exposés à la Sécession de Vienne —, Hofmannsthal subit le choc des couleurs qui se présentent à ses yeux, et s'en trouve comme guéri. Étrange cure instantanée qui fait que des « souffrances » de la lumière, pour parler comme Goethe, des « douleurs des couleurs » pour parler comme le poète, Hofmannsthal tire sa guérison. La réalité, qui fuyait dans sa chambre d'hôtel, c'est ici dans l'œuvre peinte, colorée, qu'il la retrouve : « Chaque être ici, dit-il, décrivant les tableaux qu'il a sous les yeux, *un être*, chaque arbre, chaque bande de champ jaune ou verdâtre, chaque clôture, chaque chemin creux taillé dans la rocaïlle, un être, le broc d'étain, le plat en terre, la table, le siège grossier — se détachait pour moi, comme régénéré, du chaos fécond de la non-vie, de l'abîme du non-être¹ [...] » Comme dans le monde du vivant la couleur rend chaque être unique, ici, c'est chaque objet qu'elle rend singulier et, par conséquent, d'un prix infini.

À la même époque, Giovanni Segantini faisait lui aussi l'épreuve des couleurs comme expérience existentielle, action et passion, mort et régénération. Si l'historiographie tradi-

1. *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Kohn et J.-C. Schneider, Gallimard, 1980, p. 193.

tionnelle le décrit comme le représentant en Italie du divisionnisme, autrement dit celui qui introduit dans la péninsule les nouveautés optiques et chromatiques qu'à la suite des travaux de Chevreul en 1868, avait apportées Seurat en France, il est plus intéressant d'aborder sa démarche d'un point de vue métapsychologique.

Le cas de Segantini en effet a été étudié par le psychanalyste Karl Abraham avec attention¹. Grand mélancolique, il représente un exemple assez pur de ces génies créateurs dont le talent oscille selon l'humeur et règle leur vie, leurs actes, mais aussi leur palette sur une alternance d'exaltations et d'abattements. Et à mesure qu'il s'enfonce dans sa maladie, la couleur se fait plus claire, plus vive, plus pure, quasi adamantine. Quittant alors les plaines, il monte vers la montagne, jusqu'à s'établir sur les hauts plateaux glacés de l'Engadine, où il trouvera la mort. Rarement la couleur aura joué ce rôle initiatique, qui est aussi celui d'une thérapie de l'âme.

Mais, encore une fois, si la couleur est *pharmakon*, c'est qu'elle porte en elle aussi bien la mort que la vie. Après le feu d'artifice de la fin du siècle, la couleur, au temps de l'avant-garde, prendra des aspects plus inquiétants.

À partir de 1870, l'apparition et le développement des colorants artificiels accompagnèrent, puisqu'ils en étaient les sous-produits, la production des explosifs et des gaz de combat par des firmes comme Bayer, Ciba, Hoechst². Sans doute le nombre des tons mis à la disposition des artistes décupla, ou centupla, jusqu'à atteindre près de mille huit cents dans la gamme des pastels. Mais beaucoup des plus stables et des plus anciens disparurent.

1. V. dans cet ouvrage, p. 107 *sq.*, « Une volée de bois mort ».

2. Conformément au *pharmakon*, poison et potion, remède et venin, ce sont les mêmes firmes qui entreprirent une lutte, souvent victorieuse, pour éradiquer certaines maladies mortelles. Hoechst par exemple, en inventant le sérum antidiphthérique ou le remède contre la syphilis.

Couleurs de la vie et couleurs de la mort. Derain disait, sans mesurer peut-être la gravité de son propos, que le fauvisme avait été pour les peintres l'« épreuve du feu ». Les couleurs, disait-il encore, étaient devenues des « cartouches de dynamite ». La réflexion laisse entendre que l'« avant-garde », en effet, en 1905, était sommée de monter au front et de faire usage de ses armes. Contre qui ? Pour défendre quoi ? Braque, découvrant la peinture de Picasso, dira d'elle que c'était comme « manger de l'étaupe » et « boire du pétrole¹ ». Nous demeurons dans le registre de l'explosif et de l'incendie. Me vient encore à l'esprit un mot de Degas, s'exclamant devant une peinture de Matisse à la palette éclatante (l'adjectif s'impose) : « C'est une nature ivre morte. »

Le nouveau régime de la couleur, au seuil du xx^e siècle, est ainsi défini : le feu et l'alcool, la poudre et la drogue. Ivresse et commotion : nous sommes loin désormais du *docere et delectare* des Anciens, et même à l'opposé d'une médication : la peinture est désormais du côté de l'agression et de l'intoxication.

Durant la Seconde Guerre, c'est une fabrique de couleurs qui fournissait aux camps de concentration le gaz *Zyklon B*, l'I.G. Farben. Qui entend encore dans ce nom la sonorité allègre de la *Farbenlehre* de Goethe ?

En même temps que la couleur « éclatait », une étrange révolution vestimentaire était à l'œuvre dans les armées. La modernité, avait remarqué Baudelaire, était cette époque de deuil et de mélancolie où, pour s'accorder à l'aspect fuligineux et aux gris de la grande Ville, les hommes s'habillaient de noir. Au moins, loin de la vie civile, les parures militaires continuaient de se caractériser par leur diversité, leur éclat et leurs couleurs. En 1914 encore, l'uniforme français était rouge garance et bleu horizon, couleurs de sang et de ciel. Mais, à mesure que les armes se révèlent plus meurtrières, les couleurs

1. Rapporté par André Salmon, *L'Art vivant*, Crès, 1920.

s'effacent et l'uniforme du soldat va se confondre par mimétisme avec la couleur du sol où il se trouve. *Feldgrau* des Allemands, c'est le gris de la terre labourée, *kaki* des Anglais, la couleur de la poussière en persan. Désormais l'homme s'enterre, non seulement en s'enfonçant dans les tranchées, mais encore en se faisant terre parmi la terre.

Rappelons-nous encore la remarque que Picasso aurait faite, un soir qu'il se promenait avec Gertrude Stein et qu'il voyait passer un convoi de canons en route vers le front, camouflés de grandes bâches au dessin irrégulier où dominait la monochromie des verts et des bruns à la manière des tableaux cubistes : « Nous avons inventé cela ! »

Or, avant la révolution des colorants, c'est l'art de la peinture, et non pas l'art du camouflage, qui faisait appel aux couleurs de la terre. Non pas dans la perspective pour le vivant de tromper l'ennemi, mais au contraire pour donner à la mort, par le rituel de cette inhumation qu'est la peinture, les apparences de l'immortalité. Le monde des couleurs s'est, dès l'origine, organisé autour de deux couleurs fondamentales, le blanc et le noir. Cette dyade renvoie sans doute à l'opposition du jour et de la nuit et aux peurs primitives qui lui sont attachées. Elle renvoie aussi au balancement, dont la résonance est psychomachique, entre lumière et ombre¹. Mais elle renvoie aussi à une *praxis* première, qui fut celle des anthropiens, c'est-à-dire à la trace laissée par la craie et le charbon, eux-mêmes les produits de la sédimentation au fond des mers des organismes primitifs, animaux et végétaux, coquillages calcaires et fougères, c'est-à-dire les toutes premières traces de la vie. À ces deux couleurs vint plus tard s'ajouter le rouge, fourni par l'hématite, et qui signifiait en effet le sang, c'est-à-dire la vie, là aussi.

Et c'est bien parce que cette triade, le blanc, le rouge et le

1. La théorie de Goethe, qui fait naître les couleurs du choc de la lumière et de l'obscurité, est plus fidèle ainsi à cette visée anthropologique que la théorie des couleurs divisées de Newton.

noir, avait à faire avec les origines de la vie sur la terre et sa perpétuation qu'on la retrouve dans les tout premiers rites funéraires. Ce sont ces couleurs qu'on utilisait pour enduire les cadavres et les protéger de la corruption. Et ce sont encore ces couleurs, sous forme d'argiles, qui recouvrent maints masques d'Afrique ou d'Océanie. Ce n'est que plus tard que vinrent s'ajouter, renforçant les liens avec la terre, les *ochra* merveilleuses dont parle Pline dans son *Histoire naturelle* : ocre jaune, ocre rouge, terres d'Ombre, terre de Sienne, rouge vénitien. Empédocle considérait ainsi que les quatre tons fondamentaux que nous venons d'évoquer, le jaune, le noir, le rouge et le blanc qu'il associait aux quatre éléments, la terre, l'air, le feu et l'eau, comme l'âme et les « racines » du monde. Si l'on y ajoute le bleu outremer, inconnu du monde antique, on obtient la palette qui est à la base de l'art de peindre en Occident. Elle permet, au sens propre, une inhumation, une mise en terre des êtres périssables, éphémères, fugitifs que nous sommes, pour les faire renaître dans l'œuvre d'art, dans la statue (toujours peinte, rappelons-le, et souvent des couleurs les plus vives), dans le tableau, en leur conférant les apparences de l'immortalité.

Faut-il aller au bout de cette pensée ? La peinture est née du besoin de conserver les apparences singulières du défunt, de ce qui le distinguait de ses semblables et, par là même, le rendait unique.

La conscience de cette distinction entre le semblable et le différent, c'est aussi celle de la distinction entre animalité et inhumanité. Elle a lieu, disent les préhistoriens, du jour, il y a trente-cinq mille ans, où l'homme a enterré son semblable. Mais le mot de « semblable » est trompeur : c'est dans la mesure où il éprouvait que son prochain lui était semblable mais qu'il était aussi différent de lui, qu'il prit conscience de l'unicité du phénomène qu'on appelle l'existence et que la philosophie de l'Âge classique, bien plus tard, appellerait le *principium individuationis*.

Les premières sépultures, les premiers squelettes en connexion anatomique que l'on a retrouvés, attestent, dès cet

instant, sinon que l'homme croit à sa survie, du moins qu'il accorde à son existence un prix tel qu'il cherche à la préserver au-delà de la mort, dans la singularité chaque fois renouvelée de ses apparences¹.

Parmi les divers rites qui devaient prolonger la vie du défunt, l'un des plus émouvants est peut-être, on l'a signalé, le saupoudrage d'hématite ou d'ocre rouge sur les dépouilles, en particulier sur le visage et les parties génitales². Des corps ont été retrouvés qui reposaient sur des couches d'ocre.

Ainsi, des premiers cadavres préhistoriques dont la peau était rehaussée de cette cosmétique pulvérulente aux portraits du Fayoum, de ceux-ci aux *imagines* de cire que les Romains gardaient au foyer et qui perpétuaient les traits des ancêtres, l'art s'est lentement développé comme une inhumation, répétée de génération en génération, une mise en terre, dont les terres en effet, les pigments naturels, les poudres sèches tirés des carrières, offraient la possibilité d'une préservation, une sorte de vie éternelle, dont la couleur vive, mêlée au support, le bois ou la cire, offrait une apparence heureuse.

À la Renaissance, encore, le développement de l'anatomie, art et science à la fois, restera fidèle à ce principe de la triade colorée. Aux parties dures du squelette s'opposent les parties molles. Si l'ossature du corps est vue comme un schéma, un graphisme, une épure en noir et blanc, construction qui résiste au temps, la chair est la partie sensible et vulnérable, pareille au sang mobile et corruptible, que traduit le rouge du crayon, la *sanguine*.

Quant à la magie des ocres, elle se perpétuera longtemps. La *Vue de Delft* arrête Marcel Proust, ou plutôt Bergotte, le soumettant à un charme assez fort pour retenir la mort qui monte en lui. La couleur est délice infini, trésor inestimable, elle est aussi ce salut ultime qui se présente aux yeux au moment de perdre conscience. Or, où réside la force de ce *fas-*

1. V. Jean-Pierre Mohen, *Les Rites de l'au-delà*, Odile Jacob 1995, p. 44 sq.

2. Comme dans le tombeau triple, du paléolithique supérieur, de Dolni Vestonice, en Tchécoslovaquie.

cinum, sinon, pris entre les plages de bleu du ciel et du miroir d'eau, dans le jeu ancien des *ochra* salvatrices, les jaunes (« le petit pan de mur »), les rouges et les bruns, qui bâtissent touche à touche cette ville faite de briques et de tuiles, terres cuites, cette fois encore ?

C'est donc par un étrange retournement de sens, une étrange inversion des valeurs, des compétences et des fins que ces couleurs de la vie qui étaient les couleurs de la terre, l'âme et les « racines » du monde, devinrent, au tournant du siècle, utilisées pour le camouflage des uniformes et des armes, des couleurs participant de l'industrie de la mort. La peinture, en revanche, dans le même temps, en quête de son autonomie, de sa libération, ou telle autre de ces utopies dont notre siècle n'a pas été avare, s'abandonnait au vertige, à l'ivresse, à la drogue des colorants chimiques, en faisant éclater sur la toile des chromatismes inouïs — et en s'abandonnant du même coup à sa ruine.

Car s'il est vrai que le chromatisme de Van Gogh, pour reprendre cet exemple, avait su guérir Hofmannsthal de sa mélancolie, il est vrai aussi que Van Gogh fut l'une des premières victimes de l'usage des colorants artificiels, aussi instables que certains explosifs nés de la même chimie. Maints tons qui donnèrent à ces tableaux l'éclat qui avait émerveillé le poète ont viré, comme par exemple les jaunes de chrome et d'autres, comme les roses et les violets produits à partir de l'éosine, se sont carrément évanouis, si bien que nous ne pouvons plus aujourd'hui qu'imaginer ce qu'ils furent¹. Ainsi en est-il de l'œuvre de Courbet, de Gauguin, de Degas, pour ne rien dire de bien des peintres contemporains dont il est à penser qu'il restera bien peu dans vingt ans.

Ce que nous voyons de l'art moderne n'est plus qu'un fantôme décoloré. L'écharpe d'Iris continue de flotter, plus cha-

1. V. Paolo Cadorin, « L'instabilité des couleurs. Quelques exemples de dégradation chromatique dans la peinture du monde occidental », in *Cahiers du Léopard d'or*, n° IV, « La Couleur », Université de Lausanne, 1992.

toyante que jamais. Mais le fait nouveau dans la modernité, c'est qu'elle s'efface aussi vite que l'arc-en-ciel après la pluie. Hier signaux de la permanence, gages de santé et promesses d'éternité, les couleurs aujourd'hui sont marquées du sceau du transitoire et du morbide. À ce titre, elles sont plus que jamais témoins de notre condition.

Évoquant les bleus et les jaunes de Vermeer, Julien Gracq parlera bientôt de cet *habit de lumière* que la peinture moderne n'ose plus endosser. Sans doute peut-on encore peindre, mais sait-on encore le sens dont la peinture porte la responsabilité? Si proche de l'inhumain, peut-elle encore *illuminer* les apparences?

La *damnatio memoriae*, la *deportatio ad insulam*, les oubliettes « où les gens glissent par accident, sans laisser derrière eux ces signes d'une existence révolue que sont ordinairement un corps et une tombe¹ » sont des procédures aussi vieilles que les dictatures. Mais le totalitarisme introduit à notre époque une dimension nouvelle, qui est de l'ordre du mal absolu. Il ne suffit plus de bannir de la mémoire. Il faut faire en sorte que la victime n'ait jamais existé. La crémation des corps voulue par les régimes totalitaires et effectuée à une échelle industrielle n'a si fort frappé d'horreur l'homme contemporain que parce qu'il a senti, obscurément, qu'un interdit fondamental avait ici été franchi. L'inhumation, la culture des morts, l'apparition des couleurs et la naissance de l'art qui en furent les conséquences, la religion enfin qui en fut le résultat, auront marqué successivement l'apparition de l'humain dans l'animal, du divin et enfin du sacré dans l'humain. Il aura suffi de deux décennies pour connaître, en notre temps, le retour de l'animalité en l'homme.

1. Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, 1972, p. 169.

VISAGE ET VISIBLE

*Trait pour trait, œil pour œil,
dent pour dent*

parce que celui qui vous touche, dit le Seigneur, touche
la prunelle de mon œil.

Zacharie, II, 8.

Ritratto, dit l'italien, là où nous disons portrait, *ritrarre*, là où nous disons représenter. Le terme désigne une action précise, un jeu balistique de traits tirés — *tratto*, c'est le tiré ou le « trait » —, de l'objet considéré jusqu'au plan du tableau, comme dans ces cibles de fête foraine qui, une fois atteintes par la boule du joueur, sont tirées du fond du tréteau jusqu'à lui, le long de fils tendus. Des tracés donc qui, l'un après l'autre, s'ordonnent, se relancent et se recueillent, de l'œil à l'objet, un jeu de flèches, une translation téléphérique, un artifice fildefériste, qui permet de faire glisser, coulisser, jusque sur l'écran de la rétine, le simulacre de l'objet considéré.

L'opération est proche encore, dans sa manipulation, du jeu de miroir qui permit à Brunelleschi de découvrir les règles de la perspective¹. N'est-ce pas d'ailleurs dans le texte fameux de Manetti, qui la rapporte, que le terme de *ritratto* prend pour la première fois son sens ? « *Da quel tempio ritratto quanto se ne vede a uno sguardo [...]* », « de ce temple représenté, retracé,

1. V. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1987, p. 101 sq.

portraiture, pour autant qu'on le voie [...] »? Le fait est que le *ritratto* n'a pas encore ici le sens de portrait d'un modèle vivant, mobile et singulier, mais d'une œuvre dont l'immobilité minérale autorise la reproduction. *Ritrarre*, c'est décrire ce que l'on voit, c'est rapporter machinalement — à l'aide d'un instrument, par exemple —, objectivement dirait-on, mais sans chercher à pénétrer l'essence du modèle. Chercherait-on en revanche une beauté idéale, la nature complexe et mobile d'un visage par exemple, on parlerait plutôt d'*imitare*¹. Le problème est déplacé vers l'objet : s'il coïncide avec la perfection, on peut se contenter du *ritratto*; sinon, l'artiste doit recourir à l'*imitatio*.

Ritrarre : l'acte de tracer indique bien ici la capacité que le dessinateur a de re-porter, de re-présenter, *al vero*, l'image de l'édifice et de le transporter de son lieu naturel et de sa grandeur d'origine jusqu'à retrouver sur la cupule de l'œil son exact *homologon*, comme il en est de ces petites et amusantes figures qui, dans le traité de perspective de Sébastien Le Clerc, par exemple, montrent le modèle, inscrit dans le cône de vision, se démultiplier en diminuant à mesure, jusqu'à pouvoir passer par l'iris du regardeur, comme le chameau, malgré sa dimension, finit par passer par le chas d'une aiguille. Nous sommes là dans une théorie de la vision guère différente de la théorie de l'homoncule dans la théorie de la génération : le modèle est toujours lui-même, à l'infini, susceptible d'une modélisation, comme un emboîtement de poupées gigognes.

Car comment ne pas entendre dans ce *ritratto*, ce « retrait », une opération de réduction qui, quand bien même nous offre-t-elle quelque chose du modèle, ne nous en offre qu'un modèle réduit, mais d'autant plus précieux qu'il devient à l'esprit un modèle intelligible, cette maquette dont Lévi-Strauss naguère analysait la fascination à propos d'un portrait justement, le délicieux portrait d'Anne d'Autriche par François Clouet, cette réduction, ce « retrait » délicat d'une figure,

1. V. Édouard Pommier, *Le Portrait dans la théorie classique française*, Gallimard, à paraître.

comme on dit d'une pâte, d'une faïence, d'une terre qui, une fois qu'elles ont été cuites, subissent un rétrécissement et voient leur surface se craqueler doucement? Mais peut-on cependant de cet objet de chair contingent qu'est un visage opérer le *ritratto*, comme Brunelleschi le faisait d'un bâtiment parfait de pierre?

Le fait est que ce sens du portrait au sens du « retrait », du modèle réduit, se vérifie dans ces formes singulières de la peinture dont la diffusion a permis au portrait de prendre sa place dans les arts. Je veux parler du sceau, de la médaille, du médaillon, c'est-à-dire, à proprement parler, de la *maille*, celle que l'on entend encore sonner en français dans l'expression « n'avoir ni sou ni maille ». La maille, au vieux sens du français *méaille*, c'est l'effigie précieuse qui garde la mémoire de celui qui fut. C'est la maille que l'on n'a à partir avec personne¹, l'effigie que l'on ne peut briser sans danger car elle est, en tant que monnaie d'échange, le gage de l'identité de l'être. C'est au nom de cette maille, qui contient en elle le sens de la querelle, de la division, de la chamaille et de la mort, que s'opèrent en effet tous les échanges humains, les contrats, les liaisons, les mariages. Le portrait, le fait de tirer le portrait, comme on tire une traite sur quelqu'un, rappelle ainsi l'enjeu meurtrier, la loi du talion que contient la production de toute image.

Et cette monnaie, menue monnaie en effet, *ritratta*, qui n'est là que pour passer d'une main à l'autre, montre bien que le portrait, c'est d'abord ce qui circule, un échange, ce qui se cache, au creux de la paume ou de l'aumônière, avant de s'exposer sur les murs et de prendre demeure. Le portrait est monnaie vivante, et de cela, de cette grande dépense de visages, la nécessité d'en fixer le cours sous la forme du profil du dynaste, fondu dans le bronze, dans l'argent ou dans l'or.

1. « Avoir maille à partir avec quelqu'un » signifie au figuré se quereller avec quelqu'un, au sens propre avoir à partager la médaille que l'on porte sur soi — la médaille étant le sou, la pièce d'or ou d'argent qui, par l'effigie royale qui y est imprimée, est gage de la valeur d'échange.

Il y aurait là, alors, dans le paradoxal retrait d'un portrait qui ne vient à nous que pour nous être dérobé, quelque chose de la mélancolie : le portrait nous est subtilisé au moment même de nous être offert.

Tracer un visage, le français comme l'anglais et l'allemand disent en faire le portrait. Sans doute s'agit-il toujours de « tirer » ; tirer des traits, *ritrarre*, comme on dit qu'on tire de l'eau d'un puits, comme si le visage était en effet ce puits inépuisable dans lequel il suffirait de puiser, au sens du latin, *tragere*, un trajet, une traverse, une visée. Ici, cependant, le *por* du portrait, à l'appui de ce que je viens de dire, à propos de la monnaie et de sa circulation, n'indique pas la destination, le but, ce qui viendrait vers nous. Le préfixe dénote au contraire la même opposition qui, en espagnol, distingue le *por* du *para*, c'est-à-dire non la destination de l'échange mais sa condition. Non pas, pour un destinataire, ce que serait *un mot à mot*, mais pour un spectateur toujours dérobé, et dont la dérobade serait la condition même pour que l'échange se continue, *un mot pour un autre*. *Por*, en effet, ce n'est pas « afin de », mais c'est « à la place de », ou plutôt, pour user d'un mot de la banque, « à titre de ».

Un tirage donc, une émission, « tirer le portrait » comme le dit la langue populaire, volontiers pléonastique quand elle veut se faire entendre : extraire, trait par trait, les traits d'un visage mais pour les disposer non pas trait à trait, mais trait pour trait, un trait pour un autre, à la place, à titre de, dans un glissement ininterrompu, et sans doute interminable.

Jeu de muscade, subtil mais rigoureux escamotage qui n'est pas sans rappeler l'opération qu'Edgar Poe décrit dans l'histoire de *La lettre volée*, ou plutôt, comme le rappelait Lacan, de la lettre « détournée », de la lettre littéralement « prolongée ». L'anglais dit *purloined*, le préfixe *pur* ayant ici le sens exact qu'a le *por* de notre portrait, c'est-à-dire le *pro* latin, non pas ce qui s'en va au-devant de ce qui vient à sa rencontre, mais cet arrière en avant de quoi il se porte pour le garantir, pour s'en porter garant, d'une garantie, en effet, en quelque sorte monétaire. Il est le gage de l'échange, comme de ces

fragments, boucles de cheveux ou rognures d'ongles que l'amoureux dissimule en un médaillon, la médaille qu'il porte à son cou, le gage du sentiment qu'il partage avec l'aimée.

Tel serait le détour singulier du portrait, par où se marque paradoxalement, alors qu'il prétend à la fidélité mimétique de l'image à son modèle, son caractère au contraire labile, de ne pas avoir à désigner son objet. Il est ce qui glisse, ce qui circule, vecteur d'une autorité qui ne renverrait pas à la signalétique d'un individu mais à l'autorité d'un signifiant qui se porte assez garant de ce qu'il dit pour qu'il n'y ait nul besoin d'un référent pour se faire entendre. Le portrait n'a pas à ressembler.

Autant dire qu'un portrait s'impose à nous en tant qu'il est portrait, qu'il insiste dans sa signifiante de portrait et non pas parce qu'il renvoie à une représentation, qui serait par exemple la face du Christ, la véronique dont en fait nous ne savons rien, ou bien encore le visage d'Alexandre dont, en l'absence d'effigie avérée, nous ne savons pas plus. Le portrait n'est pas là comme un outil de communication, pour délivrer comme une opération de bertillonnage une information sur son modèle. Quand Giacometti dit, dans ses écrits, « chercher la ressemblance », il ne parle pas d'une ressemblance formelle de son dessin à son modèle, quand même celle-ci, comme de surcroît, lui serait donnée. Il parle de l'obéissance à une règle qui le dépasse, qui était là avant lui, et qui garantira après lui la survie de son œuvre. Obéissance à une loi, dont il recherchera les prescriptions en copiant par exemple les portraits du passé — Gouda, le Fayoum, Rembrandt —, la même loi dans laquelle il a l'ambition d'inscrire son œuvre.

Le portrait marque ainsi la place du symbolique. Présent dans une fresque, un retable, un bandeau d'architecture, s'il arrête notre regard avec son pouvoir si fort de sidération, c'est bien que, glissé dans une théorie de visages indifférents ou anonymes, il nous apparaît brusquement d'une évidence qui ressemble à la conviction : ce portrait-là, entre tous autres, est le portrait d'un homme qui avait existé et qui ne ressemblait à personne.

Autrement dit, la vertu du portrait, c'est que jamais il ne saurait être pris à la lettre : il ne prend son sens que de prendre sa place au lieu du manque, d'être là où celui qui est représenté, décidément, ne sera plus là pour personne. Il n'y a portrait que dans cet évitement symbolique qui fait que le trait n'est jamais décoché là où il pourrait se dire toucher le sujet, le cœur de quelque essence de l'être, mais là où, dévié de sa course, échouant à atteindre son but, détourné, dérouté, il s'échange, trait pour trait.

Rappelons encore que l'art de représenter *al vero* les traits du visage, en tant qu'il est *ritrarre*, vient de cet établissement des règles de la *perspectiva artificialis* qui, sous leur apparente objectivité scientifique, restent tributaires d'une conception magique du regard que le néoplatonisme va renforcer, selon laquelle les rais lumineux ne sont pas réfléchis par l'objet observé, mais sont émis par l'œil du sujet observateur. Représenter, tracer, *ritrarre*, c'est user d'un jeu métaphorique, mais aussi d'un jeu virtuellement mortel, où le pouvoir du regard, la *forza del vedere*, disait Alberti, rejoint les superstitions du *malocchio*, lorsque le trait lancé par l'œil se nomme *saetta*, *colpo*, *dardo*¹... Portraiturer son semblable, le dévisager, c'est aussi le soumettre à un *fascinum*, le tenir sous son regard dardé, dans un geste qui peut sembler offensif, comme regarder dans la vie quelqu'un droit dans les yeux est ressenti comme un geste de défi et de provocation.

Un portrait pris à la lettre, ce serait le reflet que Narcisse tremble d'appréhender dans le miroir de l'eau, en cette parfaite réciprocité du reflet et de la source où le sujet croit s'appréhender dans un chassé-croisé si pur du trait à trait que, selon le mot du poète, il croit « se voir se voir ». Autoréflexion si périlleuse qu'à saisir son image, il ne rencontre que sa mort.

1. V. Robert Klein, « Pensée et symbole à la Renaissance », in *La Forme et l'intelligible*, op. cit., p. 42.

Dostoïevski, dans *Le Double*, a donné de ce mythe une belle illustration.

Mais un autre récit l'illustre de manière frappante, qui s'inscrit, non par hasard, dans la lignée du fantastique d'Edgar Poe et plus lointainement du romantisme noir des héros de Sheridan Le Fanu et de Bram Stoker. C'est, bien sûr, *Le Portrait de Dorian Gray*, de Wilde. De sorte que, dans la dernière minute de son procès d'élaboration, de sa facture, de ce portrait qui n'est plus échange symbolique d'un trait pour un autre, mais au contraire portrait vivant, portrait vampire, qui croît, qui gonfle, qui se nourrit de son montant exact de sang, de crime et d'exaction qu'il prélève sur sa victime, le modèle, le sujet de cette prise de vue qui est aussi une prise de vie, à la dernière page du roman, comme épuisé, vidé de son être, se résigne à tuer littéralement l'effigie où il se trouve portraiture au vif. Il transperce la toile du tableau d'un trait de poignard et, comme on le sait, est retrouvé, le lendemain matin, gisant, un stylet fiché dans le cœur.

L'effroi singulier qui se dégage du conte d'Oscar Wilde vient sans doute de ce qu'il réveille en nous une peur très archaïque qui est celle du temps où les images, et plus particulièrement les portraits, avaient le pouvoir d'agir, trait pour trait, sur ceux qui avaient maille à partir avec eux. C'est ce qu'on appelle un envoûtement. Le vieux mot français de *voult* pour désigner le visage, dont ne subsiste que le verbe envoûter, vient du latin *vultus*. Il demeure en italien sous le nom de *volto*, qui s'oppose au *viso* : *viso*, c'est le visage à découvert, le visage qui s'offre à la vision, la partie visible, émergée, du visage. Le *volto* renvoie en revanche au secret du visage, à ce qu'on tient au secret, et qui détient pour cette raison des pouvoirs occultes. Il renvoie à ce qui se trouve pris dans une expression, figé dans une mimique, une contracture des traits dont on retrouve quelque chose dans le français « convulser ». C'est quelque chose d'assez voisin du masque. *Vultus aut vulva*, dit le latin : l'échange symbolique se fait entre deux termes dont l'un désigne ce qui ne doit pas être vu, mais l'autre la partie également intime du visage, celle qui n'est vue qu'en certaines occasions.

Le *volto*, plus particulièrement, c'est l'image, image peinte ou sculptée, la figurine, l'image sainte de Dieu, l'effigie magique, prophylactique, que l'on vénère et que l'on redoute, le *Santo Volto*, ce qu'en français au Moyen Âge l'on vénérât et l'on craignait aussi sous le nom de saint Voul. À l'entrée des Enfers, quand Dante se souvient du *dolce viso* de Béatrice, il est prévenu en revanche par les démons que, dans ces profondeurs, « *non ha luogo il Santo Volto* » : nul masque intercesseur pour vous protéger de la mort. Plongé brutalement dans cet autre Enfer qu'était Auschwitz, c'est non par hasard à ce vers de Dante, *qui non ha luogo il Santo Volto*, que Primo Levi songe brusquement. Et c'est précisément parce que aucun voulte ne peut plus exercer ici sa protection, que les prisonniers sont transformés en des êtres matriculés, numérotés, tatoués, qui ont perdu leur *viso*, leur identité, leur visa de circulation, tout en même temps qu'ils ont perdu leur nom, et que, devenus ainsi anonymes et sans visage, ils ne se reconnaissent plus quand par hasard un éclat de miroir vient à accrocher leur visage dans leurs baraquas¹.

L'envoûtement donc, du côté du masque, cette forme première du portrait, ce serait cette portraiture au vif du sujet qui échange les propriétés et les affections, comme pour obéir à la loi primitive du talion, tel qu'il est dit dans le Lévitique, et qui marque bien la condition de vulnérabilité à laquelle obéissent finalement l'érection, la taille et la dépicition de toute effigie : « Si quelqu'un blesse son prochain, il lui sera fait comme il a fait : coup pour coup, œil pour œil, dent pour dent ; il lui sera fait la même blessure qu'il a faite à son prochain². »

Les masques, dans les sociétés primitives, outre les fonctions traditionnelles qu'on leur assigne dans la vie collective de la tribu, peuvent aussi, en portant sur eux les stigmates de telle ou telle maladie, en se chargeant, trait pour trait, des blessures et des plaies de telle ou telle affection, jouer un rôle prophylactique et curatif : ils servent à guérir les symptômes,

1. Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, p. 29 sq.

2. Lévitique, xxiv, 19-20.

mais ils servent aussi à faire fuir, à chasser l'ennemi qui a apporté le mal. Telle est, par exemple, cette figure, un masque ibibio, où le spécialiste reconnaîtra les traits spécifiques de la lèpre, avec la bouche de travers, les traces d'une ophycomyose ou d'une rhinospiridiose, avec le bout du nez pendant¹.

ill. 28

L'art du portrait, cependant, on en conviendra, relève habituellement d'une pratique plus aimable que cette magie opératoire : il n'en demeure pas moins, comme échange symbolique, ce rituel social qu'une communauté entretient pour persévérer dans son être sans pour autant avoir à sacrifier tel ou tel de ses membres, ne serait-ce qu'en effigie. S'il appartient au vout, à l'image magique, au masque cérémoniel, d'avoir des traits fixés, immuables, pour être efficace, il appartient en revanche au portrait de ne pas fixer les traits de celui qu'il dépeint. Regarder suppose un évitement perpétuel du regard de l'autre : regarder quelqu'un droit dans les yeux, le regarder *fixement* est toujours perçu, dans toutes les civilisations, comme un acte agressif. C'est le propre du fou ou du meurtrier. C'est aussi la pratique de l'hypnose, cette forme moderne de l'envoûtement. C'est aussi le propre de ces techniques modernes d'enregistrement des traits, que la photographie offre à quiconque et qui fait que n'importe qui, aujourd'hui, se trouve à la merci du premier passant venu qui braque son objectif, et opère une *traite* sur son existence.

L'inscription du portrait est différente ainsi de la circonscription du masque ou du vout, et faire le portrait de quelqu'un, c'est l'envisager sans néanmoins le soumettre à notre volonté de fabricant d'image. Le portrait n'est pas ainsi de l'ordre d'un *deixis*, il n'impose rien, ne montre rien, ne démontre rien, mais renvoie à une illimitation qui est celle de l'esprit contre la lettre². On redécouvre là l'opposition qu'on

1. V.J.L. Moreau, « Mutilations bucco-faciales, maladies tropicales et masques d'Afrique », in *Actualités odonto-stomatologiques*, n° CXLII, 1983, pp. 341-356.

2. Marie-José Baudinet-Mondzain, *Nicéphore : Discours contre les iconoclastes*, Klincksieck, 1989, p. 28.

trouve en anglais entre l'expression *to make* — *to make a painting*, par exemple — et *to take*, prendre — *to take a photograph*. Et du fait que le portrait est fabriqué et non pas pris, on a envie de redire à son propos l'avertissement placé à la fin de toute fiction : « Toute similarité avec une personne vivante ou morte ne peut être que fortuite. »

Un corollaire serait celui-ci : si le portrait ne suppose pas de référent, s'il nous est indifférent de savoir si les milliers de visages du Christ peints dans l'art occidental ont quelque chose à nous indiquer, à nous signaler des traits du personnage historique du Messie, il est tout aussi indifférent au portrait d'être vu ou de n'être pas vu. Trait paradoxal : c'est dans la mesure où le portrait s'épuise tout entier dans sa valeur d'échange symbolique qu'il n'a nul besoin, contrairement au paysage, à la nature morte ou à la peinture d'histoire, d'une valeur d'usage. La stèle du Céramique, le portrait du Fayoum, ou le portrait d'un Grand de ce monde pendu dans l'obscurité d'une galerie de portraits, à Florence aux Offices ou à Londres à la National Portrait Gallery, valent d'être conservés et inclus dans la succession des effigies auxquelles ils appartiennent, mais non pas d'en être exposés, singularisés et rendus publics. Qui, dans cent ans, saura encore qui étaient Isaku Yanaihara, Sylvio, Caroline, ce qu'ils faisaient, comment ils étaient liés à l'artiste qui les a peints ? Et leur portrait, pourtant, continuera de nous hanter. Le portrait, comme la lettre de Poe, tire ainsi son pouvoir non d'être regardé, consulté, mais au contraire de cette capacité à être pour ainsi dire mis de côté ou, plus exactement, mis en souffrance, en un suspens transcendantal à sa fonction. Car que dit Dupin au préfet, dans la nouvelle de Poe, de l'empire qu'exerce cet étrange objet qui court de main en main ? « C'est le fait de la possession et non l'usage de la lettre qui crée l'ascendant. Avec l'usage, l'ascendant s'évanouit. » Ainsi de la lettre, ainsi du portrait : nous multiplions les portraits, non pour consulter leur furtive ressemblance — elle nous échappe aussi vite que les partenaires occasionnels de l'échange seront morts —, mais pour exercer, au-delà du temps fragile de cet échange, notre

ascendant sur la mort. Viendrions-nous à user des portraits — comme il en est d'une civilisation de l'image telle que la nôtre, quand le portrait devient la chose la plus banale et la plus communément démultipliée —, nous y perdriions l'efficace de cet empire, sans lequel aucune communauté ne peut survivre.

Revenons cependant à la Jeune Parque de Valéry, à la pure réflexivité du « je me voyais me voir », à cette expérience fondatrice peut-être d'une certaine raison occidentale, qui est elle aussi fiction. Imaginons à présent un monde sans miroir, où même le reflet de l'eau se serait asséché. Je voudrais ici revenir sur l'examen de cet étrange dessin de l'*Autoportrait sans miroir*, tracé par le physicien Ernst Mach pour illustrer les théories de son *Essai sur l'analyse des sensations*, publié à Vienne l'année même où Freud publiait son livre sur le rêve. Qu'y voit-on? Mach lui-même, allongé sur un divan, l'œil droit fermé, l'œil gauche appréhendant en une sorte de raccourci grotesque le corps, les jambes, les pieds. Un raccourci en contre-plongée tout comme Tiepolo en a exécuté *da sotto in su*. Avec un effort qui suppose de loucher, on peut encore voir la main droite tenant un cigare, l'arête du nez, les sourcils, la moustache. Dans le fond, la perspective de la pièce se prolonge par une fenêtre close sur un paysage, qui rappelle les vues d'intérieur de Friedrich.

Cet autoportrait sans tête, ce portrait acéphale, c'est l'expérience de soi, immédiate et la plus commune que nous pouvons faire, puisque c'est l'image que nous avons à chaque instant de nous-même, la façon que nous avons de nous appréhender, de nous portraiturer, à chaque instant de notre vie consciente. Qui niera cependant le côté fantasmatique de pareille vision? Mach, dans cet étrange portrait, tient son corps au bout du regard, comme, dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, Barthélemy tient la dépouille de son corps à bout de bras; nous sommes là projetés devant nous, expulsés de notre être, éloignés de nous, mis de côté en effet, *purloined*, en souffrance de quelque matrice où récoler nos membres dispersés, et ne nous rassurant de notre identité que pour autant

qu'un schéma corporel, réassumé à chaque instant par la motricité, par l'obéissance de nos muscles à notre volonté, nous confirme dans le sentiment d'une permanence, d'une fidélité de notre être à nous-même. Or cette matrice, cette Vierge mère qui nous rassurerait quant à notre statut et notre stature capitale d'être humain, quelle est-elle sinon cette réserve, ce blanc, cette périphérie aveugle de la vision, cette pensée réservée en effet, « de derrière la tête », qui s'étale et s'auréole sur la feuille laissée vierge, non pas point aveugle du regard mais indication du portrait absent de la tête ?

Fantasme et fiction, ai-je dit : on ne se voit pas se voir, pas plus qu'on ne s'entend parler. La réflexivité pure de soi à soi est un leurre. Il y faut le truchement de l'autre, de celui dont on arrive parfois à se faire entendre, ou à l'inverse dont on apprend qu'on peut aller se faire voir. C'est Freud lui-même, dans son texte sur *L'Inquiétante Étrangeté*, qui rapporte une aventure singulière arrivée à Mach : montant dans un omnibus et voyant en face de lui s'asseoir un vieil instituteur de campagne, tout décrépît, il a, un instant, un sursaut d'agacement. Quel est cet importun ? Mais c'est pour aussitôt « réaliser », comme on le dit en bon français, que ce n'est que lui-même, reflété dans un miroir. Or, c'est la même mésaventure qui est arrivée à Freud : monté dans un wagon-lit et se précipitant vers les toilettes, il s'apprête à apostropher l'intrus qui lui barre le chemin quand il s'aperçoit que ce n'est que son reflet, dans la glace de la cabine des toilettes.

Dans le même ordre d'idées, cet ordre qui est de l'aveuglement de l'évidence, quand on dit précisément que ce qu'on a sous les yeux vous crève les yeux, l'écrivain Chesterton a écrit une petite nouvelle policière où il est question d'un meurtre. Tant il est vrai que c'est bien la mort qui est présente dans toutes ces histoires de double, où le signifiant matérialise en effet l'instance de la mort.

Le récit s'intitule significativement *L'Homme dans le passage*. Cet homme doit être le meurtrier. Trois témoins l'ont vu pénétrer dans le passage, se découpant dans la lumière livide du petit jour. Il était seul dans le passage au moment du

meurtre. Mais les trois témoins décrivent le meurtrier sous un jour différent. Au premier, un amateur d'art, il apparaît comme une femme malgré son pantalon. Au deuxième, un officier, sa silhouette semblait celle d'un animal. Au dernier, un prêtre, il est apparu comme une sorte de diable, avec deux cornes dressées sur la tête. La solution de l'énigme est la suivante : c'est chaque témoin qui s'est vu en fait lui-même dans l'ombre du passage. Ils se sont vus en effet dans l'une des glaces de la garde-robe de la victime, donnant sur le passage. C'est dans ce miroir espion, non détecté comme tel, que chacun a découvert, et n'a pas découvert sa propre caricature comme meurtrier. Ainsi de l'amateur d'art : le cogito qui le fonde comme conscience de soi n'est pas un « Je pense là où je suis », mais, pareil à l'abbé de Choisy dans ses Mémoires, un « Je pense quand je suis celui qui se voit comme une femme ».

Le remarquable de toutes ces expériences de fausse reconnaissance et de dessaisissement du *self*, illustrations de la thèse de Mach d'un « moi insauvable », ou bien encore de la théorie contemporaine de Freud d'un sujet toujours déplacé, c'est bien le mouvement spontané d'agressivité, le geste de violence envers celui qu'on voit dans le miroir, et dans les traits de qui on ne se reconnaît pas : stade premier de l'aliénation paranoïaque, préliminaire à toute identification dans l'ordre du symbolique.

Revenons donc aux termes de l'échange, trait pour trait, œil pour œil, dent pour dent. Pour échapper, dirait-on grossièrement, au stade primitif, cannibalique, anthropophagique, de l'autodévoration, dont *Le Portrait de Dorian Gray* nous offrait la saisissante illustration, peut-être faut-il opposer un autre récit célèbre, où il s'agit aussi d'un portrait, voire d'un chef-d'œuvre. Et il y est question aussi d'un échange. Non plus œil pour œil, dent pour dent, mais femme pour femme. Il s'agit bien sûr de la nouvelle de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Une femme en chair et en os, Gillette, contre une femme faite peinture, Catherine Lescault. Gillette, l'amie de Nicolas Pous-

sin dans la nouvelle, ne se trompe pas quant à la nature de cet échange. Elle déclare au peintre Frenhofer, tout de go : « Si tu désires que je pose encore devant toi, je n'y consentirai jamais plus car dans ces moments-là tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, *et cependant tu me regardes*¹. » Ainsi Giacometti dira-t-il de son frère : « Il a posé dix mille fois pour moi ; quand il pose, je ne le reconnais plus. J'ai envie de le faire poser pour voir ce que je vois. Quand ma femme pose pour moi, au bout de trois jours, elle ne se ressemble plus². » Comment dire plus clairement que le travail de faire venir un visage au monde requiert de le *dévisager* ?

Qu'en est-il donc de cette œillade du peintre, quand les yeux ne disent plus rien du désir, alors même qu'il regarde de tous ses yeux son modèle, qu'il le dévore littéralement des yeux, mais d'une dévoration qui n'a plus rien à voir, précisément, avec l'attrance et la fascination charnelles ? C'est poser le problème de la circulation du désir et qu'en fait, de l'art du portrait comme des règles de l'échange dans les sociétés humaines, il n'y a de sûr que l'exogamie. Désir qui circule, qui se doit d'échapper à la médusation mortifère du narcissisme, mais désir aussi qui s'incarne dans autre chose que l'immédiate satisfaction génésique. Du circuit métaphorique, un œil pour un autre, une dent pour une autre, nous entrons ici dans le processus métonymique de la partie prise pour le tout. Car, à terme, ce « bout d'un pied nu qui sort d'un chaos de couleur », ce « fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction », c'est bien le dernier témoin d'une lutte, que l'on pourrait dire justement *pied à pied* et qui, pour Frenhofer, aura duré dix ans. Or Frenhofer, dans ses moments de désespoir, prétendait justement « que le dessin n'existe pas et qu'avec des traits on ne peut rendre que des figures géométriques ». Échec donc du trait pour trait, qui laisse échapper la vérité de la vie, qui n'en peut retenir, enfoui

1. Souligné par moi.

2. Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », in *Ecrits*, Hermann, 1990, p. 285.

sous le mur de peinture, qu'un pied admirablement peint, « un pied délicieux, un pied vivant ». Tel serait sans doute le prix à payer, dans quelque passe hystérique, qui est bien la quête d'une possession charnelle du monde, mais du côté de la lumière, de la chaleur, des couleurs et de leur vertu régénératrice. De cette quête autre, qui concerne la peau du monde, la façon dont la toile est l'épiderme qui nous en offre la jouissance, on trouvera l'écho, en une perspective sacrificielle, dans la mutilation d'un Van Gogh se coupant l'oreille pour « pouvoir voir, disait-il, le soleil plus fort¹ ».

Cette permanence d'un échange symbolique substitué à l'ancienne loi du talion, telle que j'essaie ici d'en repérer grossièrement les données dans le développement de l'art du portrait, expliquerait peut-être la récurrence de configurations qu'il serait imprudent de nommer archétypales, mais en tout cas de configurations qui trahissent l'étonnante rémanence des peurs primitives chez l'homme moderne, et l'étroite analogie des images utilisées pour les conjurer. La *gola*, dans l'*Iconologie* de Ripa, c'est la gorge, le gosier, la gueule — on pourrait aller jusqu'à traduire la goule, ce qui nous ramènerait au thème du vampire —, bref, tout ce qui dénote la gloutonnerie, l'avidité, la goinfrerie : en fait, c'est une bouche montée sur un ventre, à travers un cou dont l'élongation de reptilien ou de saurien marque assez l'archaïsme.

ill. 29

Il n'est pas étonnant d'en retrouver l'image chez Francis Bacon, dans un volet du fameux triptyque de 1944 (repris en 1988), portrait d'une oralité cannibale, d'un visage ramené à sa férocité première, ici non plus *volto*, non plus *viso*, mais l'orifice, l'*os* latin, qui signifiait le visage en tant que mufle ou museau, figure de proue et figure de proie.

ill. 30

Quand la Bible dit « œil pour œil, dent pour dent », elle désigne en effet, dans la distribution des peines, deux orifices bien particuliers de la tête, ceux qui se tiennent aux deux

1. V. Georges Bataille, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », in *Documents*. Le Mercure de France, 1968, p. 143 sq.

extrémités de la gamme des sens : les yeux et le regard d'une part, comme organe le plus noble, le plus proche de l'intellect, et la bouche et la mâchoire d'autre part, comme organe le plus archaïque du développement ontogénétique¹. Ici, dans les yeux, ce qui est désigné c'est bien le visage, en tant qu'il est le siège, le trône de la vision, avec tout ce que ce terme comporte de connotation spirituelle, sinon mystique. La bouche en revanche renvoie au visage en tant qu'orifice et oralité, la tête au stade premier de l'impulsion cannibale, quand ingestion alimentaire et désir érotique sont encore confondus.

On rappellera cependant que l'œil, tout autant que la bouche ouverte sur la rangée des dents, c'est toujours, comme disait Lacan — mais il ne faisait en cela que répéter mot pour mot son ami Georges Bataille —, non pas le bon œil, « l'œil qui bénit », mais le mauvais œil, l'œil qui mortifie, l'œil qui tranche, l'œil qui dévore, l'œil, dit-il encore reprenant l'expression de Stevenson, « friandise cannibale », cette prune plus précieuse que tout, « objet d'une telle inquiétude que nous ne le mordrons jamais ». Ainsi, autant que la bouche qui parle et qui établit le régime de la parole, l'œil établit-il le régime des images, et le régularise par cette image singulière entre toutes qu'est le portrait.

ill. 31 Lorsque Picasso, en marge de ses écrits, griffonne une bouche ouverte sur la rangée menaçante des dents et qu'en son centre il dessine un œil grand ouvert, la pupille dilatée, comme d'un iris ouvert par quelque belladone, il suscite chez le spectateur une peur très instinctive. Non pas celle d'une *vagina dentata*, comme une psychanalyse sommaire nous le soufflerait : sans doute y a-t-il dans ce dessin, comme souvent

1. Chez les organismes primitifs, comme le ver de terre, la formation d'un organe de l'ingestion, qui marque la première étape d'une orientation de l'être vivant — un « avant » et un « arrière » —, est bien connue. La formation des premiers ocelles à la surface de la peau et l'apparition de la vision demeurent, en revanche, une énigme aux yeux de la biologie contemporaine. V. à ce sujet MacDonald Critchley, *The Citadel of the Senses and other Essays*, Raven Press, New York, 1986.

chez Picasso, l'expression d'une peur de la femme, une vision de la femme qui n'est plus celle de la vierge consolatrice et maternelle, mais de la femme primitive à l'oralité terrifiante, de la *magna mater* des origines, de la grande déesse des fauves, bestiale et investie des puissances de l'animalité. Cette bouche d'ombre ouverte sur un œil, ce regard fait sexe et ce sexe fait cri, devenu l'orée d'une épouvante et l'orifice d'une perte, il en redouble la terreur en dessinant tout près une autre bouche, une fente d'où s'échappe un filet de crins, une toison serpentiforme et gorgonéenne. Et, pour que nul ne s'y trompe, il écrit en marge du dessin, en ce moment le plus aigu de la crise qu'il traverse avec sa femme, Olga, des lignes en forme de malédiction, pour conjurer la *jettatura*, une malédiction qui évoque ce qu'il y a de plus animal, de plus frissonnant, de plus repoussant dans le monde animal, le grouillement de la vermine : « Mettre par terre un peigne tenant entre ses dents quelques cheveux et quelques poux — dans ses cheveux aussi quelques poux et si possible dans ses poils quelques morpions¹ [...] ». »

Nous pourrions aussi nous tourner vers la littérature. L'un des plus beaux récits de Poe est sans doute *Bérénice*, où se retrouvent les éléments qu'on a vus chez Bacon et chez Picasso du désir érotique mêlé à la pulsion cannibale, et de leur représentation dans un visage dans lequel la bouche et les dents assument les fonctions des autres parties de la tête, celles en particulier de voir et de sentir. Prédisposée à cette confusion des sensations, Bérénice, rappelons-le, est atteinte d'épilepsie, et elle est liée par une passion incestueuse au héros. Prise par une crise particulièrement violente, elle semble en perdre la vie. Le narrateur, sollicité de voir le corps, découvre alors le visage de la morte : « Frissonnant d'une inexprimable crainte, je levai lentement les yeux pour voir la physionomie du cadavre. On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué. Les lèvres livides se

1. Note du 13 octobre 1936, in Picasso, *Écrits*, Gallimard, 1989, p. 148.

tordaient en une espèce de sourire et à travers leur cadre mélancolique, les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me *regardaient* encore avec une trop vivante réalité¹ [...]. »

ill. 32 Odilon Redon a illustré cette dernière scène du récit par un admirable fusain.

ill. 34 Évoquons pour finir deux cas où l'échange symbolique ne joue plus. Le premier est celui où le portrait se porte pour ainsi dire garant de lui-même. Ainsi en est-il de la représentation de l'unité de la figure divine sous les trois espèces, dans la peinture du xv^e siècle. Dans le polyptyque du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon, Dieu est représenté au centre sous les traits du Fils, puisque le Fils s'est incarné dans l'image du Père. Effigies parfaitement réfléchies, l'Homme et Dieu ont même apparence : un jeu de miroir a autorisé la figuration de la divinité sous une forme anthropomorphe. C'est un rare cas où l'image et le modèle sont non seulement identiques mais consubstantiels, puisque Père et Fils sont une seule et même nature.

ill. 33 Le second cas, pour ne pas quitter la loi du « dent pour dent », pourrait être illustré par ces sérigraphies de Warhol où l'image — celle par exemple d'une bouche ouverte sur la rangée des dents — est mécaniquement répétée. On entre là dans le bouleversement introduit dans la généalogie des images et dans le statut sacrificiel du portrait par la reproductibilité désormais machinale des effigies. Le phénomène de l'hypostase de la figure divine en deux images identiques, c'est désormais l'image photomécanique qui en assure la perpétuation, non plus pour assurer un salut mais pour confirmer un désenchantement.

1. « Bérénice », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire.

Visages des dieux : visage de l'homme.
Les Crucifixions de Francis Bacon

Lo pianto stesso li pianger non lascia
E'l duol che truova in su gli occhi rintoppo
Si volve in entro a far crescer l'ambascia¹

Dante, *L'Enfer*, chant XXXIII.

En 1933, Francis Bacon peint deux *Crucifixions*. Œuvres étonnantes, moins par leur facture, conventionnelle, que par leur thème. Le dolorisme du Christ en croix a peu inspiré les artistes du xx^e siècle. Qu'un Italien, Renato Guttuso, proche de la Résistance et membre du Parti communiste, peigne en 1943 une monumentale *Crucifixion*², on en comprend les raisons, peu différentes de celles qui firent, à Pier Paolo Pasolini, réaliser une *Passion selon saint Matthieu*. Mais qu'un jeune Anglais, influencé sans doute par Picasso et sa *Crucifixion* de 1930, fasse ses premières armes sur ce thème si étranger à la peinture britannique, la chose laisse songeur. Onze ans plus tard pourtant, en 1944 — la guerre n'est pas finie —, Bacon revient sur le mode du religieux, sur le registre du sublime, sur l'expression de l'épouvante. Il peint son fameux triptyque, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, qui fait

ill. 36

ill. 30

1. « Les pleurs mêmes y empêchent de pleurer et la douleur devant les yeux obstrués se tourne au-dedans en une torture plus grande. »

2. Galleria Nazionale d'Arte moderna, Rome.

scandale et, par la violence de ses créatures biomorphes, établit sa réputation.

Quarante-quatre ans plus tard, en 1988, toujours hanté par ces trois personnages hurlant, il repeindra le triptyque ou, plus exactement, il en propose une version différente, qu'il tentera en vain de faire exposer à Paris : les institutions lui refuseront ce qu'il eût considéré comme un honneur. C'est de ce corpus que nous aimerions brièvement parler. D'abord rappeler que, sur les murs de l'atelier de Bacon, parmi les photos d'actualité dont il s'inspirait, figuraient alors le portrait de Heinrich Himmler en grand uniforme, l'inventeur de cet « État SS » défini par Eugen Kogon, dont l'autorité se marquait par la présence et par le fonctionnement des camps d'extermination, et le portrait de Joseph Goebbels, bouche ouverte, hurlant les imprécations qui, jusqu'en mai 1945, allaient souder la masse du peuple allemand à l'idéologie du national-socialisme. Ce que nous nous demanderons, ce sont les raisons pour lesquelles, au moment où toute (ou presque toute) la peinture occidentale, après 1945, se détournait de la figure humaine — *capitulait*, pour dire le mot exact, renonçait à représenter le visage humain, ou bien encore, chez ceux qui s'essayaient encore à figurer, faisait montre d'une telle *désinvolture* qu'il eût mieux valu qu'ils ne s'attachassent pas à pareil sujet, un peintre comme Francis Bacon peignait de nouveau le visage, *s'attaquait* à lui, et, pareil à Nietzsche en ses derniers moments, opposait, à la figure de Dionysos, celle du Crucifié.

S'il fallait définir l'inhumanité absolue du système concentrationnaire, il suffirait de rappeler que le *Lager* était le lieu où les hommes n'avaient plus ni de visage ni de nom. Dès leur arrivée au camp, les sévices, les brutalités, les coups, non seulement les défiguraient, mais surtout une procédure précise d'humiliations était mise en œuvre, destinée à leur faire oublier qu'ils avaient un visage. D'ailleurs, dans ces camps, pas de miroir où se refléter. Arrivait-il qu'un prisonnier pût voir son visage, il ne se reconnaissait pas ou bien était frappé d'horreur. Il avait perdu son visage, de même perdait-il son

nom : un numéro matricule tatoué sur le bras, dès l'arrivée, remplaçant le patronyme qui jusque-là le distinguait de ses semblables. L'individu singulier entrait dans le décompte abstrait et infini des nombres. *Vocatur*, il était appelé, de quelque vocation qui tirait son origine de la nuit des temps et de la chaîne réglée des accouplements et des engendrements¹; il n'est plus que le segment d'une numération qu'on n'appliquait jusque-là qu'aux êtres inanimés, les objets, les choses, susceptibles d'un inventaire, ou bien encore aux animaux, avant d'être abattus.

Or, ces traits qui furent vécus là, dans ces camps d'extermination, comme retour à la bestialité, à l'animalité la plus vile, ailleurs, tout à fait ailleurs, dans un au-delà tout aussi impensable que les camps d'extermination sont impensables à nos esprits d'hommes civilisés, dans un monde supérieur, sont des caractéristiques qui apparaissent comme ceux du privilège *divin*, voire comme l'essence même de la divinité : dans les religions, Dieu, les dieux, sont ces êtres qui n'ont ni visage ni nom. La divinité ne peut être regardée, elle ne peut être nommée. « Zeus, quel que soit son nom, si celui-ci l'agrée, c'est celui dont je l'appelle », dit le chœur dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Dans la tradition juive, Dieu c'est le Tétragramme, YHWH, qui ne saurait être proféré, sauf une fois par an, quand le Grand Prêtre est admis à pénétrer dans le Saint des Saints, au moment du Kippour, c'est-à-dire jamais dans la situation actuelle. Plus tard, aux débuts de l'ère chrétienne, on usera de l'appellatif « Adonāi », le Seigneur, *Kyrios*. Dans la tradition islamique, si le fidèle récite sur son chapelet les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah, qui sont les attributs de sa puissance, il se garde toujours de proférer le centième, qui est indicible.

De même, si Dieu ne peut être regardé face à face, si le vis-

1. Quand Alkinoos invite Ulysse à décliner son identité, c'est aux attendus suivants : « Jamais on ne vit qu'un homme fût sans nom : qu'on soit noble ou vilain, chacun en reçoit un, le jour de sa naissance », *Odyssée*, VIII, 552-554.

à-vis du Dieu et de sa créature n'est pas autorisé, ainsi que Moïse l'apprend sur le Sinaï, c'est que le visage de Dieu rayonne d'une énergie, d'un éclat, d'une lumière insoutenable à l'œil humain. « On soutient mal la vue de dieux qui se montrent en pleine lumière », dit Héra à propos d'Achille quand il se risque à apercevoir les immortels au milieu du combat¹. La pleine lumière, l'éclat insoutenable des dieux, c'est *énargès*, qui évoque la blanche brillance de l'éclair, qui aveugle et qui frappe de terreur celui qui s'y trouve exposé. Tirésias, on le sait, sera frappé de cécité parce qu'il a vu, en un éclair, le corps de la vierge Athéna. Actéon paiera de sa vie le fait d'avoir surpris la déesse Artémis, etc. Pour que les dieux puissent manifester leur présence aux humains, il leur faut soit atténuer leur insoutenable présence en s'enveloppant de nuées, soit ne se rendre visible que pour un bref instant et pour un seul être, et c'est une théophanie. Soit enfin, et les mythographies regorgent de ces épisodes, humains, trop humains, assumer des déguisements, incarner, non pas leur corps, mais *un* corps humain, se déguiser sous l'apparaître d'un mortel. Déguiser : le dieu n'apparaît pas sous sa forme vraie, à tout jamais inconnaissable ; il prend un masque, il propose une « image ». Entre l'homme et son dieu, il y a ainsi l'intercession bienheureuse d'une image, d'une figure qui, tout en portant témoignage de la ressemblance humaine, recèle en elle quelque chose du pouvoir absolu des dieux.

Est-ce à cette étrange rencontre, au lieu le plus vil que le monde ait connu, l'*anus mundi*, *Arschloch der Welt*, comme le disaient les dignitaires SS, d'une pratique abominable et des lois qui fondent la plupart des théologies, que Primo Levi, inconsciemment, songeait lorsque, dès les premiers moments de son arrivée à Auschwitz, sous le choc de ce qu'il ressent, il se prend à songer aux vers de Dante : non pas au fameux « Ici perdez toute espérance », qu'on eût attendu sous ce porche, mais, plus étrange, au *Qui non ha luogo il Santo Volto*, hurlé par les démons à l'endroit d'un damné² ? Ici, ce n'est pas la

1. *Iliade*, XX, 131.

2. *L'Enfer*, chant XXI, 46.

place du Saint Vult, de la Sainte Face, de l'image sacrée du visage du Christ souffrant.

Remémoration inattendue de la part d'un juif, et stigmatisé comme tel à son arrivée à Auschwitz, que ce souvenir d'un vers de la littérature italienne qui évoque un trait constitutif et singulier de la religion du Livre. Car la tradition judaïque à cet égard est plus complexe, semble-t-il, que la tradition grecque et son anthropomorphisme. Le Dieu de l'Ancien Testament, dit la Genèse, a créé l'homme « à son image ». Mais cette reconduction de l'image de Dieu dans sa créature n'implique pas une ressemblance corporelle, elle n'implique qu'une conaturalité : les humains sont dits « les enfants de Dieu ». Pour que le dieu archaïque de l'Ancien Testament acquière figure humaine, pour qu'il prenne au regard des humains une apparence, un aspect qui l'apparente en effet au visage des humains, il n'y faudra pas moins qu'un sacrifice dont l'écho s'étendra sur deux millénaires et qui ne s'est pas encore éteint : Dieu, Père de tous les hommes, devra, dans l'histoire des hommes même, se faire le Père d'un homme singulier. Père d'un genre, il se fait le père d'un seul individu, d'un Fils monogète. Autrement dit, il élit parmi toutes ses créatures un porte-parole et un porte-voix, soit une effigie pareille à ces dispositifs qui permettent aux acteurs d'incarner la parole du mythe et de prêter une figure aux divinités dont il traite, à mi-chemin entre le masque et le visage, une *personne* par laquelle affirmer sa puissance et sa miséricorde. Cette chute dans le temps cependant du principe éternel, ce marquage du moment premier d'une histoire des hommes tel qu'il s'inscrit désormais dans le mythe, il lui faudra son prix : l'incarnation du principe divin entraîne la mise à mort de la part humaine dans le divin, un sacrifice qui est un déicide pour autant qu'il s'exerce sur la personne d'un Dieu Fils de Dieu, un homicide pour autant qu'il s'exerce sur la personne d'un homme Fils de l'Homme.

Étonnante aventure, si l'on y réfléchit, que cette histoire qui aura permis à la culture occidentale, non seulement de se

croire à jamais sauvée par Dieu, mais encore de se croire autorisée à tailler désormais des images, à l'image de Dieu, de s'attribuer le pouvoir de faire des images comme Dieu a fait les hommes « à son image », et à multiplier dans le bois, la pierre, le parchemin, plus tard le papier et la toile, ces millions d'effigies qui répètent à l'infini les traits singuliers des êtres de chair qui nous entourent. Fiction consolatrice et toujours efficace que cette iconomachie, à l'image de Dieu, que nous appelons « art ».

Il serait trop long de rappeler les multiples épisodes qui ont marqué cette conquête du droit, non seulement de représenter Dieu, mais encore, « à l'image de Dieu », de représenter l'homme dans sa singularité d'individu. Les querelles sur l'iconoclasie, à Byzance, aux VIII^e et IX^e siècles, provisoirement terminées par l'union des Églises d'Orient et d'Occident à Ferrare et Florence en 1439, qui autorisa désormais les âmes des simples mortels à contempler Dieu *face à face*, ne sont qu'un aspect d'une longue querelle des images dont notre culture aujourd'hui se nourrit et se gave, en ayant oublié le prix qu'il fallut payer pour jouir de leur présence¹.

Rappelons ici simplement, et pour nous en tenir à la remarque de Primo Levi², cette distinction : le *voult*, ce n'est pas le visage, c'est une certaine image du visage. Le Christ, le visage du Christ, occupe ainsi une position singulière : c'est le visage d'un homme, parce qu'il est dit Fils de l'Homme, et c'est le visage de Dieu, parce qu'il est dit le Fils de Dieu, *Christos*, le Messie. Oserais-je risquer un terme de la technologie moderne ? C'est une interface. Le terme dont usa Dante et qui fut repris par Levi est un terme en effet bien particulier. La langue médiévale, pour évoquer le visage humain, parlait normalement de *vis*, tiré du *visum* latin (en italien com-

1. V. Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, traduit et présenté par Marie-José Mondzain, Klincksieck, 1989.

2. Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, 1987, p. 29.

mun *il viso*), ce que l'on voit quand on voit autrui, l'autre de soi-même, cette expérience fondamentale et fondatrice de la personnalité qui est celle du vis-à-vis, qui vous constitue comme « je ». Et l'on sait bien que dans la conscience que l'on a de soi, de son visage, tout autant que le miroir et l'expérience que le nourrisson en tire entre trois et quatre mois, c'est le regard des autres porté sur soi, la visée des autres qui vous permet de vous constituer comme être autonome et entier. Le *voult*, en revanche, dérivé du *vultus* latin, a une signification plus complexe. On en retrouve la racine dans le verbe « envoûter », qui relève de cette magie, de cette pratique secrète qui permet aux humains, précisément, d'avoir commerce avec le monde terrible et fascinant des puissances occultes, de jeter un pont entre le monde profane et le monde sacré. Le visage comme *visus*, comme *vis*, est d'ordre exotérique : il s'offre à tous et en tout temps. Le *voult*, comme image, est d'ordre sotériologique : il se révèle comme possibilité d'un passage à une réalité d'ordre supérieur, où se mêlent horreur et fascination.

Au seuil de ce monde inversé, de ce monde à l'envers qu'était l'univers concentrationnaire, le Saint Voult en effet n'avait plus sa place. Le *Lager* n'était pas le lieu d'une eschatologie ascendante qui permettait à l'individu singulier d'accéder à la hiérarchie des puissances divines, de goûter le reflet de leur gloire, de leur lumière, de leur éclat, mais à l'inverse le lieu d'une catastrophe radicale où l'individu descendait littéralement aux Enfers, là où les êtres perdent leurs couleurs, leurs formes, leur nom, leurs traits, leur lumière, et ne font plus qu'errer, pareils à ces *amenenà karèna*, ces têtes privées de *ménos*, ces morts-vivants qui errent dans l'Hadès et que Homère évoque dans l'*Odyssée*¹.

Arrêtons-nous ici sur cet autre terme qui désigne la tête, *karà*. C'est la connexion métonymique qui lui fait désigner l'individu, la partie pour le tout. Mais dans le monde des

1. *Odyssée*, X, 251.

morts, *karà*, c'est l'être humain pris tout entier : l'homme dans la mort est nommé « une tête », *karà*, mais une tête encapuchonnée de nuit, voilée de ténèbres, une tête sans visage¹. Le visage, chez les vivants, c'est ce qui, dans la tête, se nomme *prosôpon*, ce qui se voit, ce qui témoigne d'une présence, ce qui permet à autrui de l'identifier d'un seul coup d'œil, non pas le visage proprement dit, décidément insaisissable en tant que tel, mais plutôt quelque chose qui serait du côté du faciès ou du masque, ce rictus singulier qui porte les traits distinctifs de la personne qui l'assume, ce que les Latins précisément nommeront *persona*².

Ce qui distingue l'entreprise nazie de toute autre entreprise totalitaire en notre époque, et ce qui distingue du même coup le nazisme de toute autre idéologie athée, c'est qu'elle aura été la tentative d'instaurer, sur une partie du corps social, ce qu'en théologie on appelle une théologie négative, un apophatisme. Faire que, de la communauté des hommes, ceux d'entre eux qui seront dits des « sous-hommes » soient privés de nom et privés de face, et ne puissent être vus, ni nommés.

Rappelons une dernière fois les commandements, pour nous enfants des Lumières quasiment insaisissables, qui régissaient le socius dans les mythographies primitives et que le nazisme aura réussi à mettre en acte, à réaliser, à mettre en œuvre, aidé par l'appareil techno-scientifique d'une civilisation moderne. Dans la Grèce archaïque, à ce que nous rapportent les récits homériques, l'être privé de son *ménos*, c'est-à-dire de la vigueur, de l'ardeur vitale, la virilité chez l'homme, la beauté chez la femme, erre, hâve, décoloré, sans éclat, le corps flétri, horrible à voir, sans cheveux enfin et sans barbe³. Détail qui nous remet en mémoire cette pratique concentra-

1. Jean-Pierre Vernant, « Corps obscur, corps éclatant », in *Corps des Dieux, Le Temps de la réflexion*, Gallimard, 1986, p. 22 sq.

2. Françoise Frontisi-Ducroux, « La Mort en face », in *Métis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, 2, 1986.

3. *Odyssée*, VI, 227-235, XIII, 429-435, etc.

tionnaire qui faisait que, dès son arrivée au camp, le prisonnier était rasé, tondu, rendu intégralement glabre. Cette ultime procédure marquait, du vivant de la victime, la dernière étape de sa dépersonnalisation.

Sans doute la pilosité est-elle, dans une perspective platonicienne, la chose la plus vile et la plus basse du corps, qui ne se plie pas à l'Idée et qui enracine le corps dans l'irréductibilité d'une matière organique¹. Mais c'est aussi, dans la tradition présocratique, ce qui, dans le corps, témoigne du *ménos*, c'est-à-dire, encore une fois, du signe manifeste d'une animalité triomphante du corps, la fraîcheur, la jeunesse, et qui, pareil au sang immortel des dieux, possède le singulier privilège de croître après la mort de l'individu.

Comment enfin ne pas songer, face au sort auquel étaient promis les cadavres, aux procédures d'outrage au cadavre ennemi dont on trouve la description chez Homère ? L'outrage au mort, l'*aikia*, consiste à défigurer, à déshumaniser le corps de l'adversaire, à détruire en lui toutes les valeurs qu'il incarne, valeurs sociales, religieuses, esthétiques, personnelles. « On salit le corps de poussière et de terre pour qu'il perde sa figure singulière et qu'il devienne méconnaissable, on le livre en pâture aux animaux pour que dispersé, morcelé, éparpillé, il perde son unité, son intégrité formelle ; on le laisse pourrir, se décomposer au soleil pour qu'il ne puisse plus assumer dans l'au-delà ces valeurs de beauté, de jeunesse et de vie que le corps humain doit refléter ici-bas. » Enfin on lui refuse une tombe pour qu'il perde toute trace de caractère humain². Toute la procédure de l'outrage consiste donc, au-delà de la vie, où on lui a déjà retiré et son nom et son visage, à lui ôter, dans la mort, le statut d'être humain.

Arrêtons ces épouvantes : elles sont millénaires, elles sont d'une brûlante actualité. Revenons à Francis Bacon. En 1933, année décisive s'il en est, le jeune peintre peint deux Christ en

1. *Parménide*, 130 d.

2. Jean-Pierre Vernant, *Psyché*, ms. inédit.

croix, le premier pareil à un insecte fantastique, le second à une chauve-souris. Ses sources formelles sont assez évidentes, et peu novatrices : on est dans les parages de Picasso, d'André Masson et des dissidents du surréalisme, autour de Georges Bataille et de la revue *Documents*. Comment ne pas rappeler en effet qu'André Breton, deux ans plus tard, en 1935, allait exclure Giacometti du mouvement, aux attendus qu'il avait osé revenir à la figuration ? « Une tête, on sait bien ce que c'est qu'une tête ! » s'était exclamé, furieux, le pape du merveilleux surréaliste. C'était faire peu de cas de la démarche d'artistes qui, outre Giacometti, comme Picasso et Bacon, dans ces années qui accompagnent, à partir de 1933, quand Dachau ouvre ses portes, l'holocauste du nazisme, montrait que *la tête, c'est précisément ce dont on sait le moins*.

Tenter à nouveau de peindre des visages, c'était donc chez Bacon revenir à cette réflexion sur le sacré et le sacrificiel que toute entreprise de figuration présuppose. La tête, le visage, la face, les traits, la physionomie, le vult, quel que soit le nom qui essaie d'en cerner la feinte évidence, loin d'être une donnée de fait, une « réalité » qui va de soi, dont « on sait bien ce que c'est », inscrite qu'elle serait dans l'ordre naturel des choses et qu'il serait donc oiseux d'interroger encore, c'est bien en effet ce qui, tout à l'inverse, est le lieu d'une problématique, sans cesse relancée, une catégorie toute pétrie de fantasme et d'imaginaire, un creuset dans lequel viennent se fondre les rapports les plus singuliers que chacun entretient avec soi et avec les autres, irréductibles à toute définition objective, à toute réduction à des termes d'anatomie ou de physiologie.

ill. 30

En 1944, Bacon peint donc son premier grand triptyque, *Trois études pour des figures au pied d'une crucifixion*. L'intitulé est ambigu à plus d'un titre. S'agit-il encore d'une crucifixion chrétienne, comme c'était le cas dix ans auparavant ? Les trois figures seraient-elles les figures féminines et douces, éplorées, des trois Maries au pied de la Croix ? C'est peu probable. Et le triptyque lui-même serait-il comme la prédelle d'un retable qu'il ne peindra jamais ? On peut aussi voir, dans

le principe trinitaire du triptyque, en tant qu'il est désigné par Bacon comme la *base* d'une figure du Christ en croix, une figuration de cette autre base de la foi qu'est ce que la théologie chrétienne appelle l'*hypo-stase* divine, à proprement parler « la base » du mystère de Dieu en trois personnes, Père, Fils et Saint-Esprit, hypostase rendue nécessaire par le fait que Dieu a pris une forme humaine, s'est incarné, a reçu un visage et un nom, visage et nom désormais manifestes qui ont permis, encore une fois, à l'art figuratif occidental de se développer tel qu'on le sait... Comment cela est-il compatible avec le principe de l'Un de Dieu, d'un monothéisme qui n'est pas principe autoritaire d'un Dieu prévalant sur d'autres divinités, mais qui affirme l'unité d'une descendance génétique, Dieu le Père, Dieu du Père, Dieu du Père du Père, Yaweh, « Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob » mais qui, avec l'avènement du christianisme, devient aussi Dieu du Fils? Comment ce principe trinitaire peut-il ne pas faire entrer la singularité du Dieu unique dans l'affaiblissement profane du décompte, de la numération, qui est un sacrilège? « Comment le même peut-il être nombrable et cependant échapper à la numération? » s'interroge ainsi Grégoire de Nysse¹. Mystère qui, par d'étranges voies, allait, comme je l'ai montré, se reconduire de façon diabolique dans la comptabilité du national-socialisme, abolissant l'unité du genre humain, dénaturant le principe de la descendance humaine en réduisant les êtres qui la composent à des matricules.

En fait, si l'on regarde ces trois personnages posés sur des piédestals, on remarque à quel point les « visages » qui nous sont proposés ne s'inscrivent pas dans le registre sémantique dont j'ai tenté de faire saisir la si riche complexité. Ni *vis*, visage, ni face, ni figure, ni tête, ni physionomie, ces appendices serpentins montés sur des ventres sont d'abord et ne sont que des bouches. Plus précisément : des bouches ouvertes sur la double rangée terrible des dents. Ce « visage »-là, c'est du côté de l'*os* latin qu'il faut le rechercher,

1. *Orat. cat. III.*

la bouche sans doute, mais par métonymie ce qui, dans la tête, désigne cela qui nous fait proférer des vocables, qui fait que, en tant qu'hommes, nous sommes d'abord cette engeance qui profère des paroles, *os confusum*, dit Pline, mais aussi cette forme singulière de la verbalisation qui est ce qui s'exprime à travers la bouche d'ombre, les *oracles*. La bouche, en tant qu'*os*, ce vide où orifice et oralité se confondent, c'est ce qui, dans la « tête », fait saillie, vient en avant, museau, gueule, proue, proéminence, ce qui s'impose avec horreur à notre vue — *ante os*, « sous les yeux de », dit Cicéron —, toujours, en tout cas, l'expression paroxystique d'une expression de terreur ou d'envoûtement dont nous serions la proie — *os iratorum* —, traits singuliers de ceux qui sont en colère, dit toujours Cicéron, qui dit enfin *os Gorgonis* pour désigner le masque de Méduse...

Étonnant choix par conséquent, celui de ce peintre qui, pour peindre des visages, lui « qui fait profession de choses muettes », choisit de figurer, non ce qui s'adresse à la vue, le *visus*, mais ce qui s'adresse à l'ouïe, au plus primitif, au premier de nos sens, celui dont on trouve la trace dans les premiers vertébrés, les ouïes précisément des poissons. Étonnant projet que de peindre une scène sacrée, annonçant un Sauveur, sous forme d'une vocifération, rapportant le corps tout entier à cette outre obscène, devenue corps de résonance, caisson d'amplification, trouée à sa base par l'orifice excrémental, *anus mundi*, à son sommet par l'orée proférant des oracles.

Georges Bataille, déjà cité, avait écrit, dans la revue *Documents*, en 1930, son article « Bouche » : « [...] dans les grandes occasions, la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c'est-à-dire*

dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale¹. »

Qu'importe, à vrai dire, que Bacon ait eu connaissance de ce texte pour imaginer la figure du volet droit de son triptyque, qui lui correspond si précisément? C'est l'œuvre entière qui figure cette régression vers des formes de la divinité où les dieux précisément étaient encore des chimères, mixtes d'humanité et de bestialité, si effrayants à voir que l'homme, par un réflexe prophylactique, en devait détourner — *volgere* — le visage, avant que survienne cette sorte d'homéostasie entre le divin et l'homme que proposeront l'Incarnation et son image sur terre, le vult, l'image du visage redressé à la verticale, créature désormais zénithale, frontale, yeux ouverts et maître des apparences?

Car le fait est : la figure centrale, le regard bandé comme le sont les oracles appelés à prophétiser, qu'est-elle sinon la Pythie delphique sur son tripode oraculaire? Elle est l'orifice aveugle qui s'ouvre « au souffle issu de la bouche d'ombre de la Terre », dit Eschyle dans l'*Orestie*. La Terre, c'est-à-dire Gaïa, la mère primordiale, celle qui fut la première, dit encore la trilogie, à occuper le trépied prophétique. Puis vinrent d'autres divinités, féminines elles aussi, trois en tout : Thémis, fille de Gaïa, enfin sa sœur, Phoibé, une autre Titanide. Et c'est cette dernière, ultime d'une lignée matrilineaire, qui non seulement va donner son *nom* au Dieu qui vient, Phoïbos, l'Apollon solaire, mais qui lui cédera sa place. C'est ici donc, en ce lieu déployé en trois moments, que le *mythe* archaïque s'inscrit comme *histoire* — tout comme la venue du Sauveur fait entrer les temps mythiques de l'Ancien Testament dans la temporalité historique de l'homme. C'est là que le gronde-ment sourd et confus des origines, issu des pulsions les plus primitives, d'une matrice obscure et immémoriale, d'un orifice horrible à voir, se transforme en Verbe, en *logos*, en raison claire et distincte; que, là où était le temps féminin des origines, advient l'histoire d'un Fils, celui qui désormais sera

1. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 237.

pour témoigner du Père¹; là enfin où la forme originale et terrible de l'os de la vocifération bestiale fait place à la pure *visibilité* du Dieu *enargei*, de l'Apollon, fils de Zeus, rayonnant comme l'est la lumière d'Hélios.

De cette « base » très « païenne » pour une crucifixion très « chrétienne », Bacon devait donner, en 1981, une paraphrase, tirée cette fois explicitement, d'après son titre, du dernier temps de la trilogie d'Eschyle. La figure de droite, rapportée au prologue, est celle d'une de ces Euménides que la Pythie compare précisément aux trois sœurs Gorgones : « [...] noires et absolument dégoûtantes; elles ronflent en soufflant si fort qu'on n'ose les approcher; elles versent de leurs yeux un affreux liquide, et leur vêtement n'est pas de ceux qu'on peut porter devant les statues des dieux ni devant les maisons des hommes² [...] ». »

ill. 37

Entre-temps, en 1950, six ans après son triptyque, Bacon avait peint un *Fragment pour une crucifixion*, amas rose et pantelant de viscères et de muqueuses au milieu duquel s'ouvre, frontale, terrible, la bouche ronde et hurlante. Dans le fond circulent les passants d'une ville moderne. Ainsi, à la suite d'Eliot, s'inscrivant dans une tradition du tragique qui puise à la tradition d'Athènes comme à celle de Jérusalem, Bacon avait-il réinventé la figure, retrouvé du moins quelques-uns des « fragments » qui la composent et la rappellent à nos sens comme figure humaine et, signe de son destin, peint cette crucifixion d'un fils des dieux, de siècle en siècle recommencée.

1. Nicole Loraux, « Et l'on débouterà les mères [...] », in *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard, 1989, p. 219 sq.

2. Traduction d'Émile Chambry.

Lucian Freud.
Le nu en peinture

J'ai vu pour la première fois, en 1978, des peintures de Lucian Freud¹. Est-ce parce que, pour pénétrer dans la galerie, étroite comme une cave, j'avais dû descendre un petit escalier ? Ou bien à cause des peintures elles-mêmes, de petit format, nus méditatifs, placides ou absents, têtes, encore des têtes, frontales et impérieuses, et encore le portrait d'une vieille femme qui était allongée, et qui ne semblait plus attendre que de mourir, déjà ailleurs ? Ou bien à cause de la matière dont étaient faits ces tableaux, des ocres où dominaient les jaunes et les rouges, et leur aspect grenu, comme un crépi *affresco* ? Je me rappelais une autre descente, une autre cave, un autre saisissement : la découverte des tombeaux peints de Paestum. Le geste du peintre répétait le saut du plongeur qui prend appui sur l'instant comme sur une planche pour sauter dans la surface lumineuse du mur où les invités prennent part au festin inépuisable des formes et des couleurs.

Des années après, ma seconde rencontre fut dans l'atelier du peintre. J'étais curieux de voir le lieu où avaient pris forme ces résurrections, où avaient été conçus ces corps glorieux

1. Galerie Anthony-d'Offay, Londres, février-mars 1978. Né à Berlin en 1922, Lucian Freud est le fils de Lucie Freud, née Brasch, et de Ernst Freud, architecte (1892-1970), quatrième enfant de Sigmund Freud. Il est considéré comme l'un des plus grands peintres de sa génération.

dont la peinture d'aujourd'hui semble si souvent nous détourner. Le dépouillement du lieu frappait, où dominaient les gris. Ciment à nu, briques. Le fauteuil où le peintre faisait asseoir ses modèles n'avait pas été tapissé : coton brut, couleur bise, avec encore les clous du tapissier. Un lit métallique, avec un vieux matelas à rayures. Près du lit, une table roulante, en métal laqué, dont le plateau était recouvert de centaines de tubes de peinture et de flacons d'essence et de solvants. Dans un angle, une paillasse en porcelaine blanche recueillait l'eau d'un robinet qui gouttait dans le silence, clepsydre improvisée. L'ensemble évoquait plutôt une chambre d'hôpital. Les parois d'ailleurs étaient maculées de peinture, comme des taches de sang, et le long d'un mur montait du sol une montagne impressionnante de chiffons déchirés, comme de la charpie. L'éclairage était zénithal, cru comme un scialytique. Dans ce monde réduit à sa pure fonctionnalité instrumentale, les seuls vivants semblaient être le peintre et la présence de quelques plantes. Il y avait, bien sûr, un tableau, sur un chevalet. Un corps y prenait forme. Une tête et un bras s'étaient dégagés ; le reste suivrait.

J'ai oublié ce détail : l'atelier se trouve au dernier étage d'un immeuble. C'est un belvédère d'où l'on découvre le panorama de Londres, fondu tout entier dans les gris. L'homme moderne, l'homme de la ville, est devenu sensible à une centaine de tonalités de gris. Tout comme la tribu Maori était sensible à plus d'une centaine de variétés de rouge, ou l'esquimau qui dispose d'une dizaine de noms différents pour distinguer les variétés de « blanc ». Conformément à la prophétie de Nietzsche, l'homme moderne est un génie daltonien : livré à la frénésie du *logos*, c'est devenu un être achromatique.

Au milieu de ce décor inerte, le tableau semblait avoir tiré à lui toute la chaleur de ce monde éteint. Le jaune dominait : il montait dans la confusion des gris et des verts.

Je commence par là, par la couleur, parce que c'est cela l'essentiel chez Freud, comme est essentielle la nudité de son

atelier. Et non le fait qu'il peigne la réalité, qui est secondaire, qui n'est qu'une conséquence du fait qu'il use des couleurs. Sa peinture ne choquerait pas si souvent ceux qui la découvrent si son « réalisme » ne mettait en jeu qu'une simple figuration du réel. On en a vu d'autres. Mais on ne peut pas empêcher cela : la couleur ne fait pas que représenter. Le ferait-elle, elle serait platement illustrative, comme l'est celle de presque toute la mauvaise peinture de notre temps, qu'elle se veuille « réaliste » ou « abstraite », qu'elle se dise « classique » ou « d'avant-garde ». Le problème est ailleurs. La couleur par elle-même exprime quelque chose. On ne peut pas faire que l'ocre, l'ocre rouge, ne soit, depuis le premier moment où l'homme en a usé, pour enduire un mur, recouvrir un os, farder un visage, la couleur qui dit le sang et la vie. On saupoudrait les cadavres d'ocre pour rappeler la vie qui était en eux, pour les rappeler à la vie qui les avait désertés. Le paléanthropien n'agissait pas différemment, à cet égard, du Dogon qui enduit d'ocre rouge la tête de cheval qu'il vient de tirer d'un tronc d'arbre pour le changer en un objet cultuel et sacré. L'apparence du cheval ne suffit pas seule à assurer le changement. Ainsi fait le peintre aujourd'hui quand il met en jeu la couleur.

Selon la tradition juive, le premier homme et le premier mot, c'est « adam » — *adama*, *adom* —, qui veut dire à la fois « rouge » et « vivant ».

On ne peut pas faire non plus que la tonalité bleu/vert ne soit liée inversement à l'idée d'ombre et de mort. Si le rouge dit la substance, cette autre tonalité introduit le doute, la corruption de la pensée claire et distincte. Non la mort elle-même, mais sa menace et son appréhension : elle jette une ombre sur la réalité.

Aussi, lorsque Freud peint un visage en usant de touches ocrées et de touches cendrées avec une fine pointe de vert, il ne respecte pas seulement l'usage immémorial qui fait que le peintre use de tons froids et de tons chauds pour restituer à l'œil le tissu continu du visible, matière et ombre ou, comme Rubens, tisser la trame des rouges et la chaîne des verts pour

rendre une carnation : plus profondément, il fait appel à de très anciens symboles et surtout lève de très anciens interdits sur la représentation de la chair qui est substance à la fois glorieuse et corruptible, *materia prima* dans laquelle la vie s'est manifestée et pellicule éphémère sur laquelle se profile l'ombre de la mort.

L'histoire de l'art moderne est l'histoire d'une entropie.

Lorsque Baudelaire écrit à Manet qu'il n'est que « le premier dans la décrépitude de son art ¹ », cette phrase étonnante, inattendue, il l'écrit peu de temps après que Chevreul a publié son traité sur les couleurs et leurs applications aux arts industriels². L'acte de naissance de la modernité coïncide ainsi avec le moment où les couleurs directement tirées de la nature disparaissent peu à peu au profit des colorants artificiels produits par la chimie moderne, l'aniline, la fuchsine, le méthylène, etc. À des couleurs naturelles qui, tirées des carrières, des oxydes métalliques, des plantes, des coquillages, gardaient un lien stable avec le minéral, le végétal, l'organique, succèdent des tons dénaturés et instables, purement fonctionnels, qui seront à l'origine de cette esthétique du faux et du clinquant, du brillant et de l'inaltérable, qui sera l'esthétique du moderne.

Retrouver le lien qui unit la couleur et la vie, sans lequel peindre n'est qu'un jeu dérisoire, retrouver un orthochromatisme à partir duquel fonder une règle qui permettrait de retrouver figure humaine, sera le projet de Freud.

Pouvoir de la couleur : reconstituée dans ses composants premiers et naturels, la déclinaison des ocres, à quoi s'ajoutent le vert, le bleu et le blanc, elle crée l'être à nouveau, elle lève l'interdit qui pèse sur la représentation depuis le temps de la modernité.

Représenter l'homme : seul, nu, singulier. On comprend mieux peut-être que ce souci de Freud, qui put paraître si à contre-courant de tout ce qui se fait et s'expose dans les

1. Lettre à Édouard Manet du 11 mai 1865.

2. *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques [...]*, 1864.

musées consacrés à l'art moderne, soit devenu un projet fondamental, aussi essentiel à notre survie en tant qu'espèce que cette histoire indéfinie qui nous mène à rechercher sa trace fragile dans les grottes du paléolithique. Il n'en figure pas l'image, il ressuscite littéralement son effigie à partir du limon primitif, et lui-même n'hésitera pas à confier à son biographe : « Dans la mesure où cela me concerne, le pigment pictural *est* la personne. Je veux qu'il fonctionne pour moi comme le fait la chair¹. »

Homme contemporain et nu. Il est nu comme la feuille de la plante ou comme l'animal. De ce dernier, il garde l'abandon et la pose, comme le chat qui rêve ou qui dort, désarmé, confiant que le monde ne l'atteindra pas, ne lui fera aucun mal puisqu'il est lui aussi part de ce monde et que, selon le mot de Grabbe, « il ne peut jamais tomber en dehors² ».

Homme contemporain et singulier. N'appartenant plus à une foi, une croyance, une religion, une idéologie, un mythe, un parti, un groupe, qui le reliait à une société, une communauté, une collectivité, une secte, une cellule, une nation, une confrérie, tout ce dont il pourrait partager les buts et renforcer la cohésion, il est devenu irréductible à tout prototype comme à toute réplique. De son semblable même, il semble ne plus pouvoir que partager en silence la chaleur. Ce qu'on a appelé le « réalisme » n'est peut-être que cette tentative de cerner toujours d'un peu plus près cette unicité de l'homme singulier, d'autant plus rare et plus difficile à mesure que des forces abstraites, pouvoirs des États, pouvoirs des médias, fascination des modèles et des maîtres, éternité fallacieuse des imageries de la politique et de la mode, hommes de marbre et femmes de papier, se font plus puissantes, imposent le nivellement et la massification.

1. « As far as I am concerned, the paint *is* the person. I want it to work for me just as flesh does. » Cité par Lawrence Gowing, *Lucian Freud*, Thames and Hudson, Londres, 1984, p. 191.

2. Phrase citée par Sigmund Freud au début de *Das Unbehagen in der Kultur*; trad. française, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 6.

Car le problème est autre encore que la simple levée de l'interdiction de la figure prononcée par la modernité. Il serait encore (mais c'est peut-être le problème de la modernité même) : comment représenter l'individu, en tant que tel, être unique, corps singulier, après les charniers du monde moderne ? Comment ressusciter les corps après les camps ? Pour le peintre, qui fait commerce des choses visibles et, entre les choses visibles, qui fait surtout commerce du corps humain parce que, après tout, c'est d'abord un regard qui voit et, voyant, qui découvre son semblable, son autre, comment est-il encore possible de représenter un corps, dans sa particularité, dans sa beauté comme dans sa misère physiologique, dans sa vérité enfin, après ce laminage sans précédent dans l'histoire humaine, de l'identité du corps propre que furent les exterminations industrielles, technologiquement orchestrées qui, pour fonctionner comme des machines, supposaient une chair égale, grise et interchangeable, simplement dénombrée, immatriculée, indéfiniment prête à renouveler l'alimentation des fours ? Comment redonner un corps à ce qui n'avait plus de visage ni de voix ?

Cette reconquête de l'humain en l'homme, cette re-présentation de la figure, il a fallu longtemps à Freud pour la faire.

Passons sur les premières années où subsistent encore les souvenirs de Berlin et de la *Neue Sachlichkeit* germanique. Il y a surtout l'extraordinaire début des années cinquante, avec ces portraits et ces intérieurs où dominent les gris et les tons froids, habités d'une des plus fines lumières qu'on ait pu voir en peinture, précieuse comme l'orient d'une perle, et que je ne peux comparer qu'à celle qu'on trouve dans les tableaux de Michaël Sweerts¹. Puis les tons chauds vont monter, les ocres, les bruns, les roux en même temps que l'homme habillé cède peu à peu la place au personnage nu. En même temps, la couleur, qui n'avait été jusque-là qu'un voile, une *velatura*, un jeu subtil de glasis, devient épaisse, se fait matière, pâte. Elle était phénomène, elle se fait substance. D'apparence épiphanique,

1. V. Michaël Sweerts en *Tijdgenoten*, musée Boymans, Rotterdam, 1958.

elle se transforme maintenant en cœur de la sensation. Rembrandt, ici, est le maître de cette autre et radicale conquête, qui fut le premier à transformer en or pur le brun des pigments, à faire jaillir de la lumière du magma accumulé sur la palette en petits tortillons gras. Qu'on songe à cela : en 1961, l'année même où Piero Manzoni proposait aux amateurs d'avant-garde sa *Merda d'artista*, Lucian Freud, de cette même matière, tirait la tête d'un nourrisson (*Ned*) et la grande tête qui donnerait naissance à son tour à la suite impressionnante des nus.

Citant Manzoni, c'est aussi à tout l'ignoble dont l'art contemporain s'est parfois montré capable que je songeais¹. Comme à la signification qu'on peut rétrospectivement trouver à cet avilissement du sens. Lucian Freud avait sept ans, l'âge de raison, lorsque son grand-père publiait à Vienne un livre qui reste capital pour la compréhension du déclin de la culture européenne : *Das Unbehagen in der Kultur*. Non sans véhémence, sentant venir la fin d'un monde, Freud y rappelait que la culture s'est fondée sur la répression des instincts. Le déclin des sensations olfactives, par exemple, ainsi qu'il le rappelait, et le souci de la propreté né de la sublimation de l'érotique anale étaient des faits de civilisation. L'approche de la barbarie, il la pressentait dans le retour d'un certain nombre d'archaïsmes comme dans la crainte de voir l'homme moderne incapable d'assumer plus longtemps les pulsions primitives sans courir le risque de briser le corps du *socius*.

Eût-il été plus sensible à la question des couleurs, il aurait peut-être prévu dans l'expansion de la couleur brune de l'uniforme nazi (adoptée d'abord par la S.A. puis devenue la couleur officielle du siège du Parti à Munich, *Das braune Haus*), à

1. Dans le langage inimitable de la critique d'art du début des années soixante-dix, au plus fort de la vogue avant-gardiste, on célébrait ainsi la « provocation » manzonienne : « Lo stercoanista Manzoni, una volta dissacrata la consumazione dell'arte, vuole, come conseguenza inevitabile, demitizzare l'artefatto » (Germano Celant, *Piero Manzoni*, Praero éd., Milan, 1975, p. 52-53).

partir du moment où elle fut associée au rouge et au noir du drapeau, l'apparition d'une triade régressive qui désignait par avance ce dans quoi le monde allait s'enfoncer : l'excrément, le sang et la mort. Aucune en elle-même n'a un sens précis, mais leur association fait sens : qu'au brun des origines vinssent s'adjoindre le rouge des abattoirs et l'*ater* romain de l'esclave et du mauvais augure, montrait assez que ce à quoi l'on assistait, c'était à la surrection d'un plébéianisme agressif qui provoquerait par le sang l'assouvissement des pulsions les plus archaïques. Ainsi son but premier serait-il d'anéantir les élites qui lui rappelaient l'ancienne culture, et parmi elles et d'abord, l'aristocratie intellectuelle juive. *Anus mundi, Arschloch der Welt* : c'est ainsi qu'un haut dignitaire nazi appelait Auschwitz.

On connaît le mot de Rembrandt : « Reculez-vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine. » Plutôt qu'une boutade, il nous rappelle que l'art naît en effet de la même pulsion stercoraire qui nous pousse à nous affirmer égoïstement, quitte à supprimer nos prochains. Mais, tenu à distance, le tableau achevé est devenu ordre et lumière. *Inter faeces et urinam*, c'est aussi la venue au monde d'un organisme nouveau qui participe d'un même *nômos* génétique ; et nous saluons son apparition en l'admirant et en le chérissant¹.

Sigmund Freud avait toujours été très conscient de ce pouvoir singulier de l'art qui, né du besoin le plus primitif — laisser sa marque sur le monde —, a peu à peu conduit l'homme aux réalisations les plus hautes et les plus subtiles. En ce moment de grand pessimisme qui traversait sa propre œuvre, c'est encore vers les ressources de l'art qu'il se tournait. Cette « légère narcose » si « fugitive »² demeurerait à ses yeux l'une des rares activités encore capables de permettre à l'homme moderne d'affronter la violence de ses instincts et de les subli-

1. On demandait un jour à Picasso : « Maître, si vous étiez emprisonné à vie et qu'on vous retire tous vos instruments, que feriez-vous ? » Picasso de répondre : « Je peindrais avec ma merde. »

2. *Das Unbehagen in der Kultur*, trad. française, *op. cit.*, p. 26.

mer. En attendant, en 1938, à regret, il quittait Vienne pour rejoindre Londres, où vivait déjà son petit-fils.

Trente ans plus tard, dans ses « Reflections on the Nude », Adrian Stokes ne dirait rien d'autre. La jouissance de l'homme moderne, analyse-t-il, est essentiellement une jouissance d'objets partiels. C'est aussi sa névrose, la manifestation de la position paranoïde d'un individu désormais incapable d'aimer. Or la société de demain aura besoin de se consacrer au culte d'objets totaux. L'art aura un rôle d'autant plus important qui peut, par excellence, développer ces valeurs symboliques. Au nombre de celles-ci, et majeures parmi elles, il y aura la redécouverte du nu, en tant qu'objectivation la plus immédiate du « bon sein » : « Nous pouvons en fin de compte, dans l'art, continuer à construire des objets totaux qui soient riches, plus généralement ; re-construire le nu ; retrouver au nom de la vérité psychique, une conception réfléchie de l'être intégré¹. »

Ce pourrait être une définition du travail dans lequel Lucian Freud s'est engagé depuis maintenant près d'un demi-siècle : reconstituer peu à peu l'objet total et, grâce à la couleur, nous en redonner la jouissance, cet élan qui, de proche en proche, nous permet de vivre et d'aimer. Combien significative, à cet égard, sa remarque à propos du tableau *Sleeping Head* de 1962 : « Je m'apprêtais à faire un nu, puis je pris conscience que je pouvais le faire à partir de la tête seule². »

Le fragment contenait déjà la totalité ; mais cela veut dire qu'il appelait la totalité, comme une tête qui surgit à la naissance tire derrière elle le corps du nouveau-né. Suivirent en

1. « We may, in art, eventually proceed to construct more generally whole-objects that are rich ; to re-construct the nude ; to revise in the name of the psychic truth a sober conception of the integrated being » (« Reflections on the Nude », in *The Critical Writings of Adrian Stokes*, Thames and Hudson, Londres, 1978, t. III, p. 323).

2. « I was going to do a nude, then I realized that I could do it from the head. » Cité par L. Gowing, *op. cit.*, p. 151.

effet la splendide série des nus des années soixante où tout est distinctement dit de ce qu'est un nu : des cuisses, des hanches, des seins, des fesses, des veines, un sexe, la pesanteur d'une chair, une grâce, un éclat, des poils, une fatigue, un abandon, le tout uni, rassemblé et aimé en un seul et même *corps*. Ce sont peut-être les premiers nus véritables de l'art d'aujourd'hui, après la condamnation prononcée contre le nu par tous les mouvements modernes, du futurisme au surréalisme, après surtout cette manducation forcenée et cette torture incessante auxquelles le nu féminin a été soumis, des *Baigneuses* de Cézanne à celles de Picasso, en passant par les expressionnistes.

ill. 39 Suivirent les portraits habillés, où le textile semble cette fois faire corps, à son tour, avec la chair du poseur. Car il fallait encore atteindre cette évidence sensible où, du corps au vêtement, de la peau à la parure, s'étend une seule et même unité, non seulement visuelle, plastique, mais aussi tactile, organique et comme physiologique. On pourra s'étonner ainsi que cette vieille femme, Lucie Freud, *The Artist's Mother Resting*, son fils la représente vêtue d'une robe blanche, là où l'on aurait attendu un vêtement sombre. Dans d'autres tableaux, la robe apparaît couverte d'un semis de fleurs qui, plutôt qu'imprimées sur le tissu, semblent tatouées à même la peau du modèle. Le vêtement n'est plus un simple ornement, ni une simple protection : il est devenu une partie du corps, un organe propre. Ingres, quand il peignait *Madame Moitessier*, et avant lui Chardin quand il avait peint sa *Dame à la serinette* faisaient valoir l'importance de la couleur blanche quand elle vêt une femme qui sait que les jours lui sont comptés et qui en mesure la durée dans le reflet d'un miroir ou le son égrené d'un instrument. Le blanc, dans la symbolique commune, reste attaché à des idées de jeunesse et de pureté. Mais pour le peintre, il est beaucoup plus. Il peut être l'état du visible où le prisme se résume ; il peut être l'absence de toute couleur. Blanche est la toile écruë, comme le drap d'hôpital : la naissance ou la mort s'y inscrivent. À cet égard, le blanc est l'opposé du jaune, qui est la couleur de la manifestation, l'acte

de la lumière, l'évidence du soleil, tout ce qui permet la vie et le déploiement des couleurs. Mais le blanc peut être aussi une absence : une attente et un deuil. Aussi l'anglais dispose-t-il de deux mots pour désigner ce que le français n'appelle que « blanc » : *white* renvoie à une couleur mais aussi à une substance, une corporéité : c'est la neige et le lait, ce qui calme et ce qui nourrit. *Blank* en revanche renvoie à une négativité, c'est l'absence de couleur, la réserve. Quand la mémoire défaille, on est victime d'un « blank ». Blanche est la voix qui s'angoisse. *Blank* le passage que l'on a gommé dans un texte ou une partition. Dira-t-on *white* ou plutôt *blank* le visage qui blanchit comme un linge sous le coup d'une émotion violente ? Blanche est l'architecture moderne réduite à sa fonction. Blancs aussi, souvent, sont les derniers tableaux des peintres qui ont mené l'abstraction à son terme : peu d'entre eux sont *white* ; beaucoup ne sont que *blank*.

Freud est conscient de cette double polarité du blanc, dans le champ de laquelle la peinture inscrit son métier. Peignant l'un de ses *Chatsworth Portraits*, il remarquait : « C'est la conscience d'être mortel qui me fit laisser au coin de la sous-couche en réserve¹. »

Mais la contre-épreuve, il l'administre aussi dans ce tableau, merveilleux pendant à *La Naissance du monde* de Courbet, qui est celui d'un sexe offrant la luxuriance de sa toison et de ses carnations. Il est au centre du tableau, parmi le blanc-*white* des draps. Mais la périphérie de la toile demeure inachevée, *blank*. Champ opératoire : la peinture apparaît pour ce qu'elle est, la manifestation de l'amour et de la vie.

Vêtir une vieille femme d'une somptueuse robe blanche, de neige et de lait, piquetée de fleurs comme la représentation d'une *Primavera*, c'est renfermer sur lui-même le cycle de la vie et de la mort. Une mère qui déplore son fils gisant sur ses genoux : il n'y a guère d'images qui aient autant hanté la sensibilité de l'art d'Occident. Mais le thème du *Filius dolorosus*

ill. 38

1. « Awareness of mortality made me leave a corner of the underpainting blank. » Cité par Lawrence Gowing, *op. cit.*, p. 161.

demeure infiniment plus rare. Car il est exceptionnel, dans l'histoire de la peinture, qu'un peintre ait pu s'identifier au fils. Le peintre dépeignant sa mère âgée, c'est aussi le lien renoué avec un art qui, ayant risqué la mort, reconnaît son pouvoir de renaître.



ill. 40 Qui, parlant d'« académie », aurait de nos jours à l'esprit l'image rayonnante d'Akademios, le héros attique qui, à l'origine, lui a prêté son nom ? Ou, condamnant comme il convient l'académisme et ses méfaits, se souviendrait de ces petits cercles de lettrés qui, à la fin du Quattrocento, se proposaient, en un temps d'ignorance et de superstitions, de sauver et de faire revivre l'héritage antique ? Accademia dei Lincei ou Accademia di San Luca, ces cercles discrets, éloignés des institutions officielles, voire en lutte contre leur pouvoir, furent ce qu'on appellerait aujourd'hui des clubs de réflexion, où s'élaborait la pensée moderne. C'est au sein de ces cénacles qu'on vit renaître la pratique d'une science oubliée, l'anatomie, et le culte du *gymnos logos*. La vérité du corps nu imposait la rigueur du discours et de l'*ars doctus*. Ainsi finit-on par appeler « académie », non cette fois par éponymie mais par métonymie, le genre élu de ces écoles nouvelles, la base de l'enseignement du dessin et de la peinture, le savoir du corps, c'est-à-dire de la figure entière et nue, peinte ou dessinée d'après modèle. Ce n'est qu'au siècle dernier que parler d'« académie » finit, par extension et plaisamment comme le dit Littré, par désigner « l'aspect esthétique du corps nu ». Ce qui avait été peur et émotion de la découverte du corps, approche patiente, savoir réfléchi, dont un tableau peint gardait la trace précieuse, s'avilissait dans le frisson équivoque des « visions d'art », que démultipliait désormais la toute neuve photographie.

Ce long détour philologique du corps solaire d'Akademios aux nus grisâtres des Phryné peintes par Alma-Tadema ou des héliographies des revues pour « amateurs », doit servir à res-

saisir la longue conquête qu'aura été, dans l'art occidental, le pouvoir de représenter un nu, et les raisons de son déclin. Une approche naïve pourrait faire dire qu'en s'attaquant à l'académisme, il allait de soi que les avant-gardes, au début du siècle, ne pouvaient que condamner le genre que l'institution académique avait illustré, l'académie, donc, comme les futuristes le manifestèrent, « bannir le nu en peinture ». À quoi bon répéter l'étude d'une forme que des siècles auront épuisée, quand les techniques modernes d'enregistrement, du tambour de Marey aux photos d'Albert Londe, en donnaient une image autrement plus précise ? À quoi bon s'épuiser à continuer à donner le goût de la chair, à *s'acharner* — pour user du terme exact — à peindre la peau, l'étoffe extérieure et ses reflets, occupation superficielle, quand la science a démonté tous les mécanismes internes qui, comme une belle automobile, nous font nous mouvoir ? Une peau peinte ne vaut plus rien quand on a eu accès aux images, livrées par les rayons X ou les coupes cellulaires, qui démontrent que nous sommes de belles machines intelligentes.

La persistance du nu, dans ces conditions, tout au long du xx^e siècle, s'énonce sur un fond de résistance et de refus. Pourtant, de Bonnard à Matisse, des expressionnistes à Picasso, de Fautrier à Bacon, de Giacometti à Balthus, c'est une étonnante galerie de nus que l'art du xx^e siècle propose. À la parcourir cavalièrement, on y voit bien pourtant qu'il n'aborde le corps dénudé qu'à la condition d'en nier la plupart du temps l'intégrité et la cohérence, sinon l'éclat et la splendeur.

La chose n'est pas propre à notre temps : avant la Renaissance et son renouveau du savoir anatomique, la présence du corps dénudé dans l'art n'était tolérée que soumise à des contraintes précises. La théologie médiévale avait distingué ainsi quatre significations symboliques de la *nuditas* : *naturalis*, *temporalis*, *virtualis*, *criminalis*. La première était autorisée dans les représentations des scènes de la Genèse, des damnés des Jugements derniers, des âmes quittant leur corps, des sauvages et, bien sûr, dans celles du Christ au supplice et des

saints martyrisés. La dernière, signe de débauche, de vanité ou d'absence de toutes les vertus, était proscrite, sinon dans la représentation des dieux païens, des démons, des pécheurs, ou des vices, comme dans l'allégorie de la Femme-Univers à Strasbourg ou à Nuremberg. Le nu était ainsi associé à l'image soit du Tout Autre (le démon, le sauvage, le païen, le monstre), soit du corps aliéné par la souffrance, la maladie et la mort. Mais le nu n'est jamais allé de soi, contrairement à ce qu'une civilisation adepte de naturisme comme la nôtre aimerait laisser accroire. Dans l'Antiquité même, sa production obéissait à des règles. Des deux fameuses statues de Vénus que Praxitèle avait sculptées, l'une vêtue et l'autre nue, la seconde avait été refusée par les habitants de Cos, et devint, nous raconte Pline, l'orgueil de l'île de Cnide. Et les auteurs grecs, plus tard Horace, quand ils parlaient de *nuda veritas*, imaginaient la Vérité non pas dénudée mais plutôt habillée avec décence. La nudité effective demeurait signe soit d'indigence, soit d'impudeur¹. Ce sont de longs débats encore qui, à la Contre-Réforme, tentèrent de codifier, dans les images peintes des nudités, ce qui était intentionnellement érotique et ce qui ne l'était pas. Le cardinal Paleotti stipulait élégamment qu'il n'était pas licite de posséder dans sa chambre à coucher « la représentation d'une personne dont on ne peut posséder l'original ». À l'âge classique encore, on distinguera entre le « nu » académique, représentatif des connaissances anatomiques de l'artiste, et les « nudités », « figures dans la représentation desquelles l'artiste a passé les bornes de la modestie² ». On mesure là l'ambivalence du nu, qui fait peser sur lui, contrairement aux autres motifs, un soupçon d'ambiguïté. Objet élu d'une connaissance, support d'une activité cognitive (science des proportions, science du coloris, mais aussi ostéologie, etc.) dont la peinture est l'instrument, il échappe à la réprobation. Mais objet de plaisir et, à ce titre, débordant la

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Gallimard, 1967, p. 228.

2. Cité par Nathalie Heinich, in *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, éd. de Minuit, 1993, p. 46.

règle, il est source de désordre. Kant, dans son essai de définir le jugement esthétique qui associerait en lui le jugement de goût, qui est subjectif, et le jugement de connaissance, qui est de l'ordre d'une validité universelle, sera peut-être le premier à définir cette réunion de la sensualité et de la cognition que le nu peut incarner. Le voluptueux XVIII^e siècle était passé par là. Mais là encore le sensualisme seul n'allait pas de soi : on se souvient que Watteau, l'un des peintres préférés de Freud¹, brûla en 1720 toute une série de nus délectables dont il reniait la licence.

Il serait vain de penser que le xx^e siècle échappe, seraient-elles devenues implicites, à ces codifications où prétextes intellectuels, moraux et esthétiques sont indissolublement liés. L'absence de loi écrite marque au contraire le poids accru du refoulement. La permissivité apparente de la diffusion des images de la nudité n'est que l'envers d'une censure sur sa représentation peinte plus forte que jamais. Ce n'est peut-être pas un hasard si la condamnation futuriste ne précède que de quelques années la nouvelle de Schnitzler dans laquelle *Fraulein Else* délibère interminablement avant de se résigner à se mettre nue devant l'amateur d'art, en croyant devoir payer son geste de sa vie. Un tabou sur la nudité pèse sur celle qui doit se déshabiller et sur le peintre qui se détourne désormais du corps nu : ce n'est peut-être qu'apparemment qu'il semble là relever d'un impératif moral, ici d'un impératif esthétique.

La nudité ne se livre jamais librement, mais se délivre selon un ensemble de codes intellectuels, moraux et esthétiques. Si elle est de toutes les époques, c'est chaque fois dans un cadre précis, explicite ou tacite. L'académisme, entendu comme un ensemble de lois autorisant sa représentation et régissant sa construction, était précisément le socle d'apparition d'une académie. Cela peut expliquer qu'une époque comme la nôtre, qui, au nom de la liberté, refuse l'académisme, au sens où nous l'entendons ici, c'est-à-dire toute théorie assurant la

1. V. Michael Peppiatt, « Lucian Freud : à l'intérieur d'une œuvre » in *Connaissance des arts*, n° 385, mars 1984, p. 44.

légalité morphologique et éthique d'une anatomie, se refuse du même coup, alors même qu'elle en multiplie les simulacres cinématographiques et imprimés dans sa vie quotidienne, la possibilité de représenter le nu dans sa production artistique, autrement que sous des formes surnoises, aliénées ou dégradées, tels les *membra disjecta* d'un ensemble dont elle n'est plus capable d'assurer la cohérence. Le *nômos*, qui régissait strictement la nudité et donnait les règles de sa construction et les conditions de son éclat, cède la place à l'*hybris* d'un nu déformé, vexé ou mortifié. Comme au Moyen Âge, la représentation du corps ne semble tolérée que si celui-ci est défait, fragmenté, démembré, ou encore « recollé » ou remonté selon des procédures inouïes.

Le statut du corps dénudé, qui a oscillé ainsi entre deux positions extrêmes, d'être tantôt objet de connaissance et tantôt objet de désir, tombe aujourd'hui dans une sorte de *no man's land* : la connaissance est confiée désormais à des savoirs autrement plus « performants » que l'ancienne classe de dissection — et le désir est désormais satisfait par une reproduction photomécanique qui en renouvelle jour après jour l'image, la dotant de surcroît d'une jeunesse promulgable à jamais, purifiée des ombres, défauts, poils et verrues, et comme délivrée de l'appréhension de la corruption, du défaut physique, de la mort enfin.

L'attention de Freud se porte aujourd'hui vers des individus dont la difformité serait à la limite de la monstruosité, femmes obsèdes, travestis de music-hall, visages hors du commun. Rien pourtant dans cette « monstruosité » qui fasse détourner le regard avec gêne. Ce qui s'y montre plutôt, c'est le prodige ou la merveille d'un corps différent, quelques exemples de ces *mirabilia* humains qui témoignent, dans la singularité de leur forme, de l'inépuisable richesse inventive de la vie. Le « monstre » n'est plus objet d'attrait amusé ou de réprobation, mais acceptation totale et louange d'un pouvoir créateur sans limite et sans fin. Dans une société sourdement travaillée par la tentation de l'eugénisme, affichant ouvertement grégairisme, nivellement et tromperie cosmétique, une

telle œuvre est décidément à part, qui non seulement voit dans chaque être son irréductible singularité, mais l'affiche avec orgueil.

Le modèle préféré de Freud aura ainsi été un jeune acteur, danseur et travesti, Leigh Bowery, dont il a peint avec passion le corps puissant. S'il y a là, chez Freud, un dernier trait peut-être de son dandysme, il est désormais porté au sens général d'une fascination du différent dans tout être humain, proche de ce que Baudelaire recherchait dans les foules, quand il y distinguait ces élus, qu'il suivait et décrivait sans fin. Peint sous toutes ses faces et dans toutes les positions, Leigh Bowery est le frère puîné du Calabacillas de Velazquez, tous deux réunis dans cette tendresse et cette curiosité amoureuse de l'être qui englobent jusqu'à ses formes les plus étranges ou les moins attendues. C'est à Courbet aussi que l'on peut songer, le peintre que Freud révère depuis toujours, à la prodigieuse intelligence sensorielle de ses corps où muscles, graisses et humeurs roulent sous le derme avec la même rumeur que les vagues. L'un et l'autre auront osé faire valoir, par la seule maîtrise d'un art, une sorte de surhumanité sublime.

Contrairement à Picasso, Freud ne porte jamais atteinte à l'intégrité organique du corps. Il part à l'inverse d'un être hors norme pour faire valoir, par la puissance intacte de la peinture, sa triomphante humanité de corps « prodigieux ».

Car s'agissant du corps, attenter à sa légalité formelle, c'est autre chose qu'attenter à la légalité formelle d'un objet manufacturé ou d'une machine. Un nu n'est pas réductible à la pure forme que Marinetti voulait voir dans une automobile de course ou dans un aéroplane. Quand il n'est pas cantonné et comme mis à distance par telle ou telle théorie des proportions, par exemple, qui mettent entre lui et l'œil l'écran d'un outil conceptuel, ni protégé et comme voilé par les médiations photomécaniques qui nous le livrent délivré de sa condition mortelle, le corps à nu demeure l'insoutenable du regard. Peut-être même plus intolérable aujourd'hui qu'il ne l'était autrefois, comme si, là aussi, le seuil de la douleur, chez l'homme moderne, s'était abaissé. Le tabou de la nudité est

parent du tabou de la mort. Du corps nous n'acceptons que l'apparence, c'est-à-dire la différence, le report que la science ou la technique nous garantissent, non la réalité crue du regard jeté sur lui, dans cette nudité qu'on appelle si justement « sans appareil ».

La dernière peinture de Freud pourrait apparaître comme une provocation : une femme allongée sur un parquet, montagne de chair, de peau, de muscles, de membres, de sein et de sexe. Elle effraie et fascine. Rien n'est ici racheté, déguisé, maquillé, ni la masse de la poitrine affaissée, ni le lacis des veinules bleues, les plis du ventre et le dessin des rides sont précisément vus, l'envahissement du bassin par la pilosité. Mais justement, le langage ne saurait décrire ce que la peinture donne à voir sans commentaire, cette profondeur confondante de la pellicule, ce sens inépuisable de l'enveloppe dont parla un jour Valéry.

ÉLOGE DU VISIBLE

Éloge du Visible

Quae plus latent, plus placent.

Saint Bernard.

L'art, cette mise en scène d'illusions, disait Freud, que l'on reconnaît comme telles sans pourtant s'inquiéter de leur éloignement d'avec la réalité, est sans doute à la cime des joies imaginatives¹. Pourtant, ajoute-t-il, ces images enchanteuses ne sont qu'un abandon passager à « une légère narcose »...

Narcose : « sommeil artificiel », dit Littré, qui définit à peu près dans les mêmes termes l'hypnose : « sommeil provoqué par des moyens artificiels ». Autrement dit, l'œuvre d'art, comparable aux procédés hypnotiques ou aux pharmacopées, aurait le pouvoir de plonger dans un songe « artificiel », léger et court.

Freud, dans son grand âge, semblait régler enfin des comptes avec Charcot. D'abord en ce qui concerne la figurabilité des passions, le « tableau clinique de la maladie » comme on disait dans les hôpitaux au début du siècle, quand l'art de la médecine s'apparentait encore à l'un des beaux-arts² : le « tableau » en question ne tirait-il pas sa validité,

1. Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 26.

2. V. Étienne Trillat, « Le tableau, la copie et le faux. À propos de la nosographie de l'hystérie de Charcot » in *Histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse*, II, n° 4, pp. 39-50.

pareil au chef-d'œuvre accroché aux murs des musées, de l'observation de ces sujets édifiants que le Maître appelait « de beaux malades » ? L'incarnat ou la matité d'une peau, l'ombre, le grain d'un épiderme, la tonicité ou la flaccidité d'un muscle, au regard aussi justement *vus* que le râle ou le souffle entendus au stéthoscope, dénotaient une même sûreté de regard que la belle planche que déniché aux Puces un curieux.

Nul doute pourtant que la beauté en question ait ici peu à voir avec cette autre Beauté dont Freud célébrera l'énigme, en déplorant de n'en pouvoir rien dire. Le « tableau clinique » ne nous dit rien de la nature des affections. Moins encore nous indique-t-il la voie pour les traiter. La méthode de Charcot, en tant qu'elle serait l'avatar ultime de la *Conférence des passions* de Charles Le Brun, cette nosographie empirique, cette pathognomonie qui classe, articule, définit les grandes affections de l'âme en quelques traits simples et toujours repérables, n'est qu'une chimère, dont il faut se garder. Quelle passion déraisonnable, cette étrange obsession de traquer, dans la posture du corps ou dans la contracture des traits, l'instant décisif où le patient trahirait en quelque sorte la nature de sa maladie. Quelle crédulité accordée à la vertu machinale de l'étincelle électrique, de l'instantané, de l'éclair de magnésium, révèle cette suite d'images photographiques qui, de Duchenne de Boulogne à Albert Londe, essaient de découper, de feuilleter, d'immobiliser, de figer, de pétrifier, de statufier, bref, par un dernier et périlleux glissement de sens, de faire un « tableau » des traits récidivistes d'un visage.

Le rêve, si vous voulez entendre Freud, n'est pas ce que vous voyez la nuit dans vos songes, il est ce que vous en direz la journée d'après. Ne vous fiez pas trop aux images, à l'iconographie du rêve : accordez plutôt crédit aux mots qui le décrivent, à son contenu linguistique dont vous ferez part à l'oreille de votre analyste. Ainsi du rêve, ainsi de l'art : ne vous fiez pas à la sainte Anne de Léonard, au Moïse de Michel-Ange, ne croyez rien de ce qui vous saute aux yeux, de ce qui est du savoir-faire du peintre ou du sculpteur, ni de la joie du

regard. Défiez-vous de ce qui vous apparaît du côté du producteur comme une *maîtrise*, et du côté de l'observateur comme une *jouissance*. Ne vous reposez donc pas sur les couleurs, les formes, les volumes, leur subtil et savant agencement; allez plutôt remarquer ce qu'ils ne vous disent pas, ce qu'ils vous taisent, ce qu'ils vous cachent, cet oiseau inscrit dans les plis des vêtements, ou bien encore ce doigt resté coincé dans les poils de la barbe. C'est lui, cet index, l'indice qui vous permettra, comme le morceau d'os au paléontologue, de reconstituer la signification de l'œuvre, autrement dit ce que l'œuvre même, en tant qu'elle comblait vos sens, vous dérobait au sens. Et qu'importe, je cite à peu près Freud, qu'à la faveur de ce singulier escamotage, de cette muscade de la partie substituée pour le tout, et de la proie lâchée pour l'ombre, la *satisfaction* de voir succombe à la nécessité d'interpréter¹. Singulière transposition de pulsion où l'existence visuelle de l'œuvre n'est *envisagée*, ne prend un visage au regard de qui la découvre, qu'en tant qu'elle serait l'appendice de ce petit détail qui lui donne son vrai sens, tout comme l'homme au regard de la femme serait l'appendice du pénis, de ce « petit » tout court².

L'œuvre d'art, résumons, à la prendre telle quelle, toujours en deçà de toute verbalisation, et donc comme condamnée de par sa nature à demeurer toujours dans un statut in-fantile, du côté des joies substitutives d'un psychisme naïf, relèverait de ce domaine suspect, ombreux de l'hypnose, une sorte d'« hallucination vraie » comme disait Taine à peu près au même moment, en tout cas le symptôme d'une régression devant les dures nécessités de la vie. Il ne serait donc pas question de s'abandonner au leurre du tableau. Pas question, pour

1. « J'ai souvent remarqué que le fond d'une œuvre d'art m'attirait plus que ses qualités de forme ou de technique [...] Lorsque je ne puis pas faire ainsi, je suis presque incapable d'en jouir », etc. in « Le Moïse de Michel-Ange », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 9.

2. « Sur les transpositions de pulsions », in *La Vie sexuelle*, P.U.F., 1969, p. 108.

reprendre les termes de Lacan, de déposer les yeux, de se laisser aller à cet abandon, à ce dépôt du regard¹, que le tableau, dans son effet pacifiant, apollinien, et pour tout dire narcotique, nous propose. Pas question d'abandonner les seules armes dont l'homme dispose pour éclaircir les fantasmagories des images et des rêveries : les mots, le fil infiniment enchevêtré du discours, les élaborations. C'est là-dessus que s'achève, on le sait, le labeur énorme de Freud, avec sa conclusion fameuse, dans son essai sur *Moïse* : si l'on veut exercer une action en profondeur, il convient d'opérer « une mise en retrait de la perception sensorielle au profit d'une représentation qu'il convient de nommer abstraite, un triomphe de la vie de l'esprit sur la vie sensorielle » : l'analyste est celui qui joue la carte de la *Geistigkeit* contre celle de la *Sinnlichkeit*².

Cette cécité déclarée de Freud, ce refus de la sensualité du regard pourra surprendre, venant du citoyen cultivé d'un pays où l'image, dans son déferlement baroque, de Maulbertsch à Klimt, était part de la vie quotidienne, des églises aux théâtres et jusque sur les places publiques. Sa position singulière rappellerait plutôt l'*habitus* janséniste : oui, les tableaux sont beaux et nécessaires, mais il convient de s'en méfier, et, en matière d'esprit et de vérité, de ne s'en rapporter qu'au verbe. Oui, l'œuvre d'art est sans doute utile qui nous éloigne pour un instant des dures réalités de la vie, mais elle est aussi un divertissement qui nous éloigne d'autant de la vérité : « Cette règle est générale pour toutes choses, disait la mère Agnès, que, plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit. Tout le plaisir qu'on prend aux choses visibles diminue autant la vie de la grâce³. » Ainsi Freud, héritier inattendu du Grand Arnauld, s'inscrivait-il, le dernier Freud du moins, celui du

1. Lacan, « La ligne et la lumière », in *Le Séminaire*, L. XI, Seuil, p. 93.

2. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, 1986, p. 212.

3. Lettre du 22 septembre 1648 d'Agnès Arnauld à sœur Élisabeth de Sainte-Agnès Le Féron.

Moïse, dans une longue tradition qui, sinon d'iconoclastie, est, pourrait-on dire, d'iconomisie, où l'œuvre d'art, privée de sa dimension hédoniste, n'est admise que comme instrument de pédagogie ou d'édification¹.

Mais c'est toute la tradition du milieu familial de Freud, on le verra, qui allait dans ce sens.



Revenons donc à la « narcose légère ».

N'est-ce pas à Vienne même, en cette même année 1903 où Freud écrit sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*, qu'un poète illustre est le sujet d'une expérience esthétique en tout point comparable à ce qu'un psychanalyste, récemment, appelle « le syndrome de Stendhal² » ? Sujet d'une crise violente de dépersonnalisation, d'une perte du sens de la réalité, d'une mélancolie dépressive si l'on veut, l'écrivain, après être entré par distraction³ dans une exposition de peinture, se sent soudain, à découvrir les couleurs éblouissantes des tableaux, brusquement tiré du monde fantomatique, spectral, dans lequel son moi s'était perdu, pour accéder de nouveau à l'allégresse de la présence du monde : « Il y a un bleu incroyable, notait-il, intense, qui revient toujours, un vert comme d'émeraude fondue, un jaune tirant vers l'orange [...] Comment te faire sentir que chaque être ici [...] se détachait pour moi comme régénéré, du chaos fécond de la non-vie, de l'abîme du non-être⁴. » Le poète, c'était Hugo von Hofmannsthal, le

1. Telle prétention n'a pas mis Freud à l'abri des errements : peu de domaines où il se soit autant trompé que dans l'analyse des œuvres d'art.

2. Graziella Magherini, *Le Syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, Usher, 1990.

3. Et que ne pourrait-on dire, d'un point de vue analytique, de cette « distraction » que l'auteur avoue, pareille à celle qui contraint Freud, dans *L'Inquiétante Étrangeté*, à revenir dans les ruelles mal famées d'un quartier qu'il croit ne pas connaître ?

4. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, éd. citée, p. 81 sq.

peintre, c'était Van Gogh. L'exposition eut lieu à Vienne, à la Sécession, en février 1903, et le texte qui en est le fruit est *Les Lettres du voyageur à son retour*, publiées en 1907¹.

Le pouvoir pharmaceutique étonnant de l'œuvre d'art ferait ainsi écho, chez le poète de la *Lettre à Lord Chandos*, au mythe de ces langues du paradis, ces *Sprachen des Paradieses* dont rêvaient les philologues à l'époque de Herder, à ces *Ursprachen*, ces langues primitives, adamiques, pauvres en abstractions mais riches inversement en images et en sons, et qui auraient été une transparente expression des « choses muettes », ces *stumme Dinge* dont le peintre précisément fait, dit-on, profession².

La rumeur des mots en revanche, leur labeur sourd, ces divers processus que Freud s'acharne à décrire où revient, lancinant, le terme tout chargé de son poids de prolétariat, de sueur et de gésine, d'*Arbeit* en tant qu'il s'opposerait au mutisme de l'image, serait-ce le rôle de l'analyse de l'activer ? L'analyste serait celui qui se doit d'éveiller le patient de sa narcoïse, de le tirer de ce *fascinum* qui est celui de ce bonheur ineffable en effet dans lequel il était lorsque, tout enfant, il s'abîmait dans la vision du visage maternel. La parole serait là pour le hisser hors de cet abîme où son regard se trouvait pris, cette félicité *in-fans* de l'être sous le regard de la mère³. Le soigner, ce serait le tirer de l'imaginaire, ce miroir narcissique de la mort, pour le ramener du côté du symbolique, dans les parages du père, dans les repères de la Loi, du *logos*, de l'être doué de raison ?

Dans ce déni de la visibilité, où peut-on voir l'analyste ? À cette lisière où l'image vacille et s'efface, où le rêve se défait et se floche, où le tableau, clinique ou non, perd de sa cohé-

1. V. Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989, p. 184 sq., et Jacques Le Rider, *L'Écriture à l'école de la peinture. Hofmannsthal et les couleurs*, à paraître.

2. V. Maurice Olender, *Les Langues du Paradis, Aryens et Sémites : un couple providentiel*, Seuil, 1989, p. 51 sq.

3. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Gallimard, 1988, p. 276.

rence, quelle est sa place, d'où on l'entend ? Et les mots eux-mêmes, dans cette vacuité du visible, ne font-ils pas image ?

Trompé par son épouse, le roi Schahriar se venge en lui faisant couper le cou et en faisant couper le cou des esclaves femmes et des esclaves hommes. Puis il ordonne à son vizir de lui amener chaque nuit une jeune fille vierge. Et chaque nuit, il lui ravit sa virginité. La nuit écoulée, il la tue. Ainsi durant trois années. Quand vient le tour de Schéhérazade, la propre fille du vizir, celle-ci, prévenue par son père du sort qui l'attend, imagine un stratagème. Elle obtient du roi de faire venir près d'elle sa jeune sœur, presque encore une enfant. Et c'est elle, Doniazade, qui va donner libre cours à la parole. C'est elle, doublet enfantin de Schéhérazade, qui permettra au mot de se glisser dans l'engrenage mortel imaginé par le roi et d'en stopper le cours. Image dédoublée et réduite de la conteuse, elle est bien cette *pupille*, petite fille, poupée faite regard, dans le reflet de laquelle le roi va s'abîmer. Mais s'il accepte aussi benoîtement son caprice c'est aussi peut-être qu'il souffre, glisse incidemment le narrateur, d'insomnies sévères. Le roi qui, la journée, fait couper le cou de ses amantes, la nuit ne peut pas dormir. Et les contes s'enchaînent. Et couper le fil du conte serait courir le risque de se faire couper la tête. La conteuse s'arrête, discrète, lorsque point la lumière du matin, et que le roi peut enfin s'assoupir. Nuits blanches, l'une après l'autre, récits découpés selon l'ordre du lever héliaque des astres, et non selon l'ordre logique des histoires, séances réglées sur le temps des constellations et non sur le temps des paroles — cela nous rappelle étrangement ces autres séances, où le fil du discours s'interrompt à l'initiative de l'analyste, sans égard à la bonne fin des énoncés, de sorte à laisser l'analyse en perpétuel état de suspension. Ces nuits ont par ailleurs deux particularités ; des contes secondaires s'infiltrèrent à l'intérieur du thème principal, en redoublant l'éclat à la façon des jeux de glace d'un Palais des Mirages. Ces contes, reflets abîmés du livre, parlent de la

même histoire et possèdent la même vertu : dès la première nuit, Schéhérazade, dans son conte, vient ainsi glisser l'histoire du marchand avec l'effrit ; il y est question d'un génie qui, à l'instar du roi à sa belle conteuse, promet de faire grâce à un cheikh de sa vie si celui-ci, à son tour, lui raconte une *belle* histoire... Ainsi, à l'infini, les contes se réfléchissent, se font écho, et éloignent, de leur image redoublée par la pupille conteuse, la menace de la mort.

Mais il y a autre chose : à la mille et unième nuit, le roi Schahriar avoue à Schéhérazade qu'il a, à présent, « l'âme profondément changée ». Et immédiatement, comme un effet de ces paroles, la petite fille, la sœur, Doniazade, la pupille, disparaît ; elle s'évapore, le conte dit « comme le camphre ». Les deux époux désormais restent seuls, sans témoin. Schéhérazade apprend alors au roi qu'il est, entre-temps, devenu le père de trois enfants, un fils aîné et des jumeaux : ils ont été mis au jour, le premier sans avoir eu à interrompre l'histoire, les deux autres, les jumeaux, durant l'interruption de la parole de la conteuse, qui se trouvait indisposée, entre la 679^e et la 700^e nuit.

Je ne me livrerai pas à une exégèse : j'ai évoqué ce livre célèbre pour simplement rappeler le pouvoir étonnant du mot, non pas en tant que mot indiciel, actif, opératoire, tel qu'on le rencontre dans l'analyse, mais au contraire mot hypnotique, mot-image, mot-écran, mot « d'art » qui est celui de la « belle histoire », comme on parlait de photos « d'art », derrière lequel, ou sur lequel, se déposent, couche après couche, les brillantes illustrations des contes, et pourtant, lui aussi, mot prophylactique et maïeutique, mot apotropaïque et génétique, mot thérapeutique qui permet d'abord, du côté de la conteuse, de congédier l'enfant, la petite¹, et qui permet ensuite de guérir le psychisme malade de celui qui s'en laisse

1. Le roman « analytique » de Jouve, *Aventure de Catherine Crachat*, inspiré d'un cas réel que lui avait confié Blanche Reverchon, s'achève aussi sur la disparition de la « Petite », double enfantin de la narratrice, au moment où cette dernière constate que « les choses se terminent bien ».

conter. Ce n'est pas, encore une fois, qu'il élucide, qu'il dissout, qu'il ronge le songe pour en mettre à nu les ressorts secrets, mais au contraire qu'il le tisse, qu'il le trame, en recompose au regard le tissu somptueux et toujours remis sur l'ouvrage. Car, bien sûr, c'est d'art qu'il s'agit, non d'analyse. C'est le talent de la conteuse, non son savoir de thérapeute, qui tient le roi éveillé et le distrait de son hypocondrie, jusqu'à le guérir. La *talking cure* ici passe par l'art et le plaisir des sens, non par l'interprétation du sens.

Le statut de la parole, dans le conte oriental, est semblable alors à celui qu'évoquait Merleau-Ponty, dans des notes éparses, écrites à propos de cet autre conte moderne, foisonnant de la même façon que les Mille et Une Nuits, *La Route des Flandres*, de Claude Simon, peu de temps avant sa mort : « Voir, notait-il, c'est la permission de ne pas penser la chose *puisqu'on* la voit. Toute vision, de n'importe quelle couleur, est cette pensée écran (qui rend possible un foisonnement d'autres pensées) — et sédimentation. Vision sensorielle est vision de visionnaire¹. » Puissance du mot-vision, du mot-image, en tant qu'hypnotique, proféré avec toute la beauté d'un art de la parole, il permet de ne pas penser, il nous évite la besogne de penser, il permet de nous laisser aller au repos.

Remarquons en effet ce paradoxe : le roi vit à l'envers, et comme en négatif des autres hommes. Souffrant d'insomnies, il vit la nuit et dort le jour : le conte, fait de mots, est le substitut du rêve fait d'images ; suite de vocables, il est ce qui lui permet d'approcher au plus près de cette perception onirique qui fait taire en lui son désir de meurtre. Comme l'enfant pour s'endormir a besoin d'écouter une belle histoire, ou de sentir sa mère lui caresser le front, tous gestes qui font appel aux sens de la vue et du toucher, plus qu'à la compréhension d'un *logos*, le roi, que torturent le souvenir de la trahison de son épouse et l'idée de sa vengeance, a besoin que sa future victime le berce à son tour d'illusions. La vie est un conte à dor-

1. Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », in *Méditations*, n° IV, 1961, p. 5.

mir debout. Pour en supporter l'issue, qui est la mort, mort des « aubes navrantes » chantées par Rimbaud, il faut lisser chaque soir, avec le plus grand art, ces tapisseries de mots qui vous permettront, au petit matin, de vous laisser aller à cet autre songe qu'est la vie réelle, diurne, avec ses occupations, ses soucis, ses propres distractions.

Où se place le roi dans cette cure de mille et une nuits ? Où est-il assis ? Le conte ne le dit pas. Mais je l'imagine assis en retrait des deux jeunes femmes, la petite fille et sa grande sœur, blotties l'une contre l'autre, pensif, perdu dans ses pensées, mélancolique, abattu, et traversé par son idée de meurtre, pareil au roi David peint par Rembrandt, assis en retrait de Saül, engourdi par la musique, cette autre forme d'art et de narcose à laquelle Freud avouait ne rien comprendre, mais la lance à la main et prêt à frapper celui qui le distrait, invisible en tout cas, caché aux yeux de sa conteuse.

Mais, bien sûr, cette figure nocturne du roi qui écoute, pour « avoir l'âme profondément changée », et ne pas avoir à tuer le narrateur, c'est la figure inverse et comme le négatif de l'analyste qui, lui aussi, écoute, durant les heures diurnes, mais d'une oreille qui, si elle exclut l'endormissement, exclut tout autant le laisser-aller au plaisir de s'en laisser conter de belles. L'oreille écoute au nom d'une connaissance qui interdit tout frémissement d'hostilité, tout geste d'agression, écoute d'un thérapeute donc, qui cherche à savoir, non d'un justicier qui se laisse distraire¹.

Qui niera pourtant que, dans une analyse, il y a, comme dans le récit oriental, bien cachés mais présents, des menaces, des périls, des écueils, un danger de mort toujours, dont il faut se protéger ? De là cette invisibilité de l'analyste, ce retrait, cet évitement, de là cette univocité du regard, cette négation de la réciprocité du voir et de l'être vu qui règle habituellement les rapports quotidiens : s'il vous voit, vous ne le voyez pas.

1. Sur la méthode analytique et ses liens avec l'investigation judiciaire, on rappellera la conférence faite par Freud et publiée dans les *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* de Hans Gross, vol. XXVI, 1906.



Rappelons donc cette règle à peu près universelle : pour opérer, le thérapeute, le mage, le chaman avancement masqués. Le visage profane d'homme de la tribu s'efface derrière un appareil de bois, de ficelles, de nacres, d'oxydes, d'ocres, de couleurs, qui le replonge, le temps qu'il exerce, dans le grand flux des énergies telluriques ou cosmiques dont il tire son pouvoir. Et si nous nous rapprochons de notre culture, comment ne pas rappeler que le *prosôpon*, en grec, c'est le visage, ce qui s'offre aux yeux d'autrui, mais aussi, s'il s'agit d'un dieu, dont on ne peut soutenir la vue frontale, un masque, cet artifice qui autorise le face-à-face entre la divinité et la créature ? Ce n'est que plus tard seulement qu'il désignera le *personnage*, en tant que distinct de l'individu¹. Ainsi du masque, ainsi de l'ensemble de ces productions que nous ramassons sous le nom commode, innocent et si imprécis d'« art » ; les graffiti, les fresques sur les murs, les effigies dressées devant les seuils, etc. Avant d'être les distractions aimables de ce que nous appelons « culture », ces surfaces peintes, ces pierres levées, ces bois taillés, ces pigments étalés furent autant de masques posés sur ce que l'œil humain saurait regarder face à face, le néant des choses, la nuit de la mort, artifices aptes à conjurer l'effroi, ou mieux à détourner l'objet toujours dérobé de cet effroi.

Cet effet de masque, d'ailleurs, n'a pas tout à fait disparu des sociétés modernes. Il arrive que nous le vivions au quotidien : tout individu qui exerce une fonction d'autorité, un pouvoir, ou une thaumaturgie au nom d'une puissance supérieure, la Loi, un État, un Dieu, etc., un juge, un avocat, un militaire, un prêtre, naguère encore, un professeur d'université quand il confère un titre à un futur collègue, un médecin enfin, porte un masque. C'est ce qu'on appelle un uniforme,

1. Françoise Frontisi-Ducroux, « Du simple au double », in *Revue d'esthétique*, 1980, 1/2, pp. 111-127.

et parfois combien saugrenus, incongrus à nos yeux, ces houpelandes, ces bicornes, ces hermines, ces blouses, ces soutanes, ces barrettes, ces décorations, ces médailles — aussi étranges à vrai dire, si l'on veut bien le considérer, que les parures, les fards, les ocelles, les papillotes des Bantous ou des Bamilékés, toute cette cosmétique qui relie la tribu des humains à l'ordre et aux puissances cosmiques.

Or, remarquons-le, l'analyste est un thérapeute qui, ostensiblement, ne porte aucun signe distinctif; un médecin sans blouse blanche, pour les mêmes raisons qu'il se refuse à constituer un Ordre. Son pouvoir, c'est bien la place qu'il occupe, rituelle, inamovible, plus ferme que le plus solide et le plus rutilant des trônes, le fauteuil au chevet du divan, qui la détermine. C'est cela, cette orientation du séant de l'analyste en séance, aussi rigoureusement inscrite que l'orientation d'un temple ou que les ouvertures des portes d'une cité, qui fonde son autorité. Du coin de l'œil, il prête une oreille; on lui parle, il vous voit, mais on ne peut le voir. C'est qu'il n'est pas là tout à fait pour vous, pour vous écouter et pour vous voir, mais plutôt qu'il est là, en réserve, présence discrète imposée au nom de quelque autre présence, dont il n'est que le représentant, le porte-voix, le masque, présence invisible et toujours dérobée, jamais effective. Il est à jamais l'homme de derrière la tête. L'homme vers lequel on ne retourne pas les yeux. Retourner les yeux vers lui, au sens propre du terme, « converser », se retourner, c'est-à-dire enfin *réfléchir*, c'est précisément ce qui est interdit.

« Dire ce qui passe par la tête, sans réfléchir... » : il y aurait dans l'analyste, sous son calme apparent, quelque chose de la fuite en avant, tête baissée, en aveugle. Réfléchir, s'arrêter, faire une pause, regarder derrière soi, serait trahir la peur que l'on a de voir ce qu'on a derrière soi, cette menace sans forme dont la nuque éprouve obscurément l'existence, tout ce qu'on a derrière la tête; ce serait perdre le palladium des mots et se retrouver sans pouvoir, face à l'image. Porter le regard en arrière, réfléchir, signifie la paralysie et la mort, comme la honte sur Cham quand il s'est retourné pour voir la nudité de

son père, comme le sel pour la femme de Loth quand elle se retourne pour voir brûler Sodome. En analyse, ce dont il est question, c'est toujours de Sodome en train de brûler, ce brasier caché qu'on ne peut pas voir. L'analyste est l'incarnation de cette pensée de derrière la tête, à jamais invisible, et qui demeure invisible parce qu'il est l'homme qui, précisément, a toujours été là. Il est celui qui était là avant vous, avant que vous ne veniez, avant que vous ne pénétriez dans la pièce, avant que vous ne soyez amené, lors d'une première et brève *entrevue*, à le rencontrer, à deviner son existence, celui qui vous a de toujours précédé en ce lieu, ce Père éternel peut-être dont il n'est pas permis de soutenir le regard, et dont l'écoute seule, hors réflexivité spéculaire, permettra d'échapper à l'ankylose et à la pétrification.

Car, à regarder Freud, est-il si différent, dans sa redoutable invisibilité, et dans son omnipotente oralité, du Dieu de l'Ancien Testament : « L'Éternel vous a parlé du milieu du feu, vous avez entendu le son de ses paroles, mais vous n'avez pas vu de forme visible ; il n'y avait qu'une voix¹. »

Cette sorte d'animalité primitive et biblique, cette senteur de fauve du premier homme accouplé à son Dieu — Moïse, enfin, osant affronter sa parole dans la mesure où il a accepté de ne pas le voir — c'est-à-dire où, respectant l'interdit des images, lié au polythéisme et à l'idolâtrie des cultures sédentaires, il n'accorde sa foi qu'à la maison des mots, à ce foyer nomade, toujours déplacé et toujours invisible, du *Logos* —, ne les retrouve-t-on pas, sous la seule forme admise en ce domaine de l'invisibilité, dans cette orientation rituelle de l'analyste, tel que le dispositif divan/fauteuil nous en offre l'image ? Dans le jointolement à angle droit de ces deux corps, celui horizontal de l'analysant, qui se laisse aller, et celui vertical de l'analyste qui écoute, un bimorphisme qui n'est pas sans évoquer les bestiaires fantastiques, centaures et sphinges, êtres à corps d'animaux et à tête d'homme qui figurent les puissances et les divinités, ces accouplements de divinité et

1. Deutéronome, iv, 12-13.

d'humanité sur lesquels se fondent les cultures? Qui, cependant, de ces deux corps, incarne la force primitive, la libido, et qui, la parole, la raison? Qui l'animal ou l'homme, à qui la sensorialité ou la spiritualité?

Rappelons, à propos de cette étrange et immuable articulation du fauteuil au divan, l'épisode si singulier de la mort d'une autre figure éminente de la psychiatrie, Gaëtan Gatien de Clérambault. Contrairement à Freud, tout à l'opposé de Freud, ce qui l'intéressait, le passionnait, ce n'était pas la parole, c'était le toucher. Peu lui importait la spiritualité, la *Sinnlichkeit* du médecin viennois, c'était au contraire de collectionner et d'interroger le contact des étoffes, des velours, des soieries, des madras, des taffetas, des satins, des cretonnes, des tarlatanes, des indiennes. Il les entassait, il écrivait sur eux. Parallèlement, il photographiait des femmes voilées; il laissa, dit-on, 40 000 clichés, pris dans les Arabies, de ces femmes au corps pris sous les étoffes. Fétichiste assurément, comme Freud l'était, dans sa compréhension du détail pris pour la jouissance du tout, mais fétichiste du visuel, pour qui c'est le regard qui était tout, la fente des yeux dans le voile, ces deux prunelles que magnifiaient, auréolaient, glorifiaient les tissus. Lacan, cet autre grand visuel, ne s'y trompa pas, qui voyait en lui son seul maître en psychiatrie. Quand il se décida à mourir, parce qu'il perdait la vue, parce que son regard à son tour se voilait, il coïça un fauteuil, de travers par rapport à son lit, pareil donc au dispositif divan/fauteuil de la séance, s'installa, face à un miroir, et se tira une balle, non dans la tête qui voit, mais dans la bouche, qui parle¹...

Bien à l'opposé de l'enseignement de Freud, c'est donc poser là la primauté du toucher, cette extrême proximité de l'autre, l'intimité et l'extranéité du *Gegenstand*, à la fois dans son altérité extrême et dans sa proximité, le plus étranger et le plus proche à la fois, la sensation la plus primitive, la plus loin-

1. Cf. Serge Tisseron et Françoise Vallier, *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre, G.G. de Clérambault*, Solin, 1981, p. 107.

taine donc, la plus archaïque, antérieure à la vision, plus antérieure encore à l'expression orale; ce que la peau ressent, dès les premiers moments de l'existence. Et tout récit d'initiation fait peut-être surgir cette image tactile de l'Autre, de l'Étranger, qui se présente au regard sous la forme d'un animal fabuleux.

Ainsi, quatre siècles avant Freud, un poète, qui a, dit-il, perdu la *diritta via*, la voie droite, et qui se trouve égaré dans la forêt sombre et amère de ses passions, se décide lui aussi, comme Freud, à franchir l'Achéron et à remuer les Enfers. Et à peine a-t-il franchi le sombre fleuve qu'un curieux animal se présente à ses yeux, panthère, léopard, lynx, sphinge, chimère — *una lonza*, dit le texte — qui lui barre le chemin. Elle est loin d'être effrayante. Au contraire, dit Dante, elle est légère, elle est très agile, elle s'obstine à se frotter à son visage, elle possède *una gaetta pelle*, un pelage plein de gaieté.

En 1894, alors que Freud commençait de réfléchir à la *Traumdeutung*, Khnopff, à Bruxelles, peignit un curieux tableau, au titre triplé : *De L'Art, Des Caresses, ou La Sphinge*, qui semble figurer cet étrange animal, incarnation de la plénitude sensorielle du toucher, de la puissance charnelle, mais aussi de ce qui, semble-t-il, empêche le jeune homme, figé dans son androgynat, d'accéder à la maturité et à la différenciation sexuelle. Dans le chant de *L'Enfer*, succédant à l'apparition de l'animal féminin, il ne faudra pas moins que l'apparition d'une ombre surgie du passé, d'un grand aîné, d'un guide, d'un Maître, d'un Père enfin, pour permettre à Dante de reprendre sa route et d'entamer son périple à travers le royaume de l'au-delà. Virgile, puisque c'est lui, accompagne le poète, converse avec lui, ou plutôt jette à l'occasion une lumière, un éclaircissement, une précision, sur les *tableaux* étonnants qui se déroulent devant ses yeux à mesure qu'il descend dans les Enfers...

Or, avoir commerce avec une ombre venue du passé, entrer dans le royaume des morts, ce sont là, nous apprend l'historien, des aventures qui sont réglées par des codes précis. Ainsi, dans les récits homériques — et je résume ici la très fine

analyse de Françoise Frontisi¹ —, quand il se trouve que le héros succombe au combat et affronte la mort, voilà que le poète, qui d'ordinaire s'efface derrière son récit puisque la narration s'adresse à l'auditoire, s'adresse cette fois directement à celui qui va mourir. Cette figure de style est appelée *apostrophè*, c'est-à-dire détournement ou déviation. Elle se rencontre dix-sept fois dans l'*Illiade* : au moment où le héros entre dans la mort, il sort aussi de l'anonymat, il sort de la masse des sans-nom pour entrer dans l'éternité de ceux qui sont nommés par l'aède. Si l'on interroge cette fois, dans les représentations figurées, la peinture céramique des vases grecs, on constate que, d'ordinaire, les personnages mis en scène sont couramment vus de profil. Les seuls à ne pas obéir à la règle sont, par exemple sur le Vase François, les figures de ces divinités marginales, étrangères, que sont Gorgô, la muse Calliope et Dionysos; eux sont représentés en vision rigoureusement frontale. Mais il y a pourtant une exception : quand l'individu est figuré dans un état de paroxysme, de terreur, d'agonie, de folie, bref quand il est hors de lui, comme on dit, il arrive qu'il soit représenté, exceptionnellement, de face : déviation, là aussi, détournement vers un autre espace que l'espace conventionnel de la figuration pour se tourner vers nous, qui le voyons mourir, en agonie, hors de lui.

Rappelons ainsi que, lorsque Persée détourne la tête pour ne pas avoir à affronter le visage de Gorgô, ce geste prophylactique est lui aussi appelé du verbe *apostrophèin*. Frontalité ou profil obéissent ainsi à des règles intangibles, car, bien plus que d'un code social régissant les vivants entre eux, il s'agit, dans ce jeu de regards croisés, d'un code régissant le monde des vivants et l'univers des morts.

N'hésitons pas à franchir les siècles et les cultures : aussi longtemps que l'art aura cette valeur d'être gardien des fron-

1. « La Mort en face », in *Métis, Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, I, 2, 1986, p. 197 sq. Repris dans *Le Dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Éd. La Découverte et École française de Rome, Paris-Rome, 1991, p. 9 sq.

tières entre les puissances de l'au-delà et notre monde, on retrouvera ces traits. Ainsi, au Quattrocento, si les mortels sont figurés de profil, et ce sont les donateurs, les seuls personnages à être représentés de face sont Dieu, ou bien encore son double incarné, son Fils monogète, mais à double face, une face invisible et une face visible puisqu'il est et Fils de Dieu et Fils de l'Homme.



Qu'est-ce que cela veut dire, ce rôle de l'art, de ce que nous nommons aujourd'hui « de l'art », de veiller ainsi aux frontières du royaume des vivants et du domaine de l'au-delà, et dans les regards qui s'échangent, à de certaines occasions, de l'un à l'autre, de déterminer si rigoureusement le code ? Cela veut dire que si l'art, pour nous, depuis deux ou trois siècles au plus, est devenu le triomphe de la visibilité — et c'est bien pour cela que nous édifions à n'en plus finir, jusqu'à occuper des kilomètres carrés au cœur de nos métropoles, des musées, que nous construisons des cimaises, que nous multiplions des projecteurs —, il fut pourtant, durant des dizaines de millénaires, un moyen de conjurer la mort et d'entretenir la croyance en la survie dans l'au-delà. Pareil pouvoir ne trouvait pourtant son efficacité qu'au prix d'un sacrifice : les fresques, mosaïques, bijoux, mobiliers reliquaires, portraits, effigies, etc., ne seraient jamais plus vus des vivants. Sacrifiés, ils étaient enterrés pour toujours ou, à tout le moins, d'un accès quasi inaccessible ou d'une lecture des plus difficiles... C'est vrai des peintures de Lascaux, comme c'est vrai de la tribune de Saint-Michel au Puy, c'est vrai des tumulus de l'Égypte comme c'est vrai des armées de terre cuite de Chine, des outils conservés dans les villages Bambara et qui ne sont montrés aux adolescents qu'au moment des cérémonies d'initiation, comme du costume précieux, rehaussé de broderies, que, dans nos campagnes, on ne sortait qu'une fois l'an. On pourrait multiplier les exemples : l'œuvre d'art a une valeur d'échange entre le visible et l'invisible, entre le mythe et l'his-

toire, entre le temps sacré et le quotidien profane. Dans certaines conditions très soigneusement déterminées, à des moments précis fixés par les computes, elle devient le lieu d'un passage entre les puissances de l'au-delà et la communauté des vivants, mais en aucun cas, comme de nos jours, elle n'a de valeur d'*usage*. Tout se passe, et le caractère universel de cette interdiction de voir les œuvres qui ont été sacrifiées pour les dieux ou pour les morts ne peut que frapper, tout se passe comme si la jouissance visuelle était un privilège des dieux¹. Car il n'y a que les dieux à être éternels, c'est-à-dire à pouvoir garder les yeux ouverts, voire à n'être qu'un œil grand ouvert, face à face, d'une frontalité qui suscite par son pouvoir la naissance de son double, le Fils de Dieu... L'homme, pour sa part, meurt, c'est-à-dire qu'il ferme les yeux. Profil perdu : perdre la vie, c'est perdre la vue.



Revenons à Freud. Toute son explication du *Moïse* de Michel-Ange, en 1914, son interprétation de l'index pris dans la barbe vient du fait que Moïse aurait été saisi, non pas, dit Freud, au moment où, découvrant son peuple en train d'adorer des dieux d'or, des images sensorielles, il va jeter les Tables loin de lui et les fracasser. Mais au contraire, qu'il aurait été représenté comme « dans les restes d'une action qui s'éteint² », ayant vaincu son emportement passionné au nom, précisément, de la sauvegarde des tables de la Loi. C'est parce qu'elles glissaient sous ses doigts, qu'elles allaient choir, dans le mouvement qui l'emportait, qu'il s'est ressaisi. Il n'y a pas dans le *Moïse* de Michel-Ange, tel que Freud le voit, et fût-ce au nom d'une trahison du texte biblique, de passage à l'acte. Moïse reste assis, écoute et regarde... Il n'avance rien qui pourrait entraîner la ruine du pouvoir du mot, de l'autorité du

1. V. Krzysztow Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », in *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Gallimard, 1987, p. 19 sq.

2. *Op. cit.*, p. 31.

Logos, au nom du plaisir visuel, de la jouissance de l'image; il ne court pas le risque de la perte du glyphe au nom du graphe, ces images taillées, telle la sphinge aux yeux d'Œdipe, sous forme de monstres animaux, et qui figurent des dieux, quand Dieu n'est pas figurable. Le monothéisme des paroles l'emporte sur le polythéisme des idoles : le mot triomphe, une fois et pour toujours, sur l'image.

Près d'un quart de siècle plus tard, en 1938, la position de Freud n'avait pas changé, elle s'était au contraire pétrifiée : c'est dans l'obligation d'adorer un Dieu invisible et unique, que seuls les mots — la Loi — peuvent approcher, c'est dans le refus des idoles à qui les images prêtent couleur et forme qu'a résidé le progrès de la vie de l'esprit. La magie, en tant qu'elle annonce le pouvoir de la technique moderne, n'est pas à rechercher du côté de l'action occulte des images, masques, effigies, parures, etc., elle réside, tout comme dans la Cabale¹, dans la magie des mots, dans la croyance en la « toute-puissance de la pensée » : plutôt que les figurer, c'est nommer une chose, nommer un être, qui leur donne la vie. Bien plus, poursuit Freud, c'est dans la mesure où le matriarcat a cédé la place au patriarcat, c'est-à-dire où la vie sensorielle, l'état ineffable de la pure visualité de l'*infans*, a cédé devant l'impératif du père, qui était de parler, de dénommer, que le progrès de la civilisation a été décisif². C'est lorsque l'homme a accepté de « perdre de vue » sa mère et de nommer son père, jusqu'alors « Innommé », que l'humanité tout entière a pris un nouveau cours. Cette révolution, ajoute-t-il, on en perçoit l'écho dans l'*Orestie*. Qu'est-ce donc que cet écho, sinon ce que nous rapporte Eschyle, quand Phoibè, la Titanide, la dernière d'une lignée matrilineaire, a cédé son nom au dieu qui vient, à Phoibos, à l'Apollon solaire? C'est une fois que les mères ont été déboutées, pour reprendre le titre du bel essai

1. Freud ne dit pas « comme dans la Cabale », mais la comparaison s'impose au lecteur.

2. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., pp. 211-215.

de Nicole Loraux¹, que s'est ouverte à l'homme la domination de l'esprit, que la vie sensorielle s'est trouvée maîtrisée par la vie spirituelle.

Jamais sans doute Freud ne fut plus orthodoxe : fidèle à la religion de ses Pères. Le débat sur le pouvoir des images et des mots, l'interminable querelle du visuel et du linguistique qui court à travers la tradition gréco-chrétienne, du *Cratyle* de Platon à la crise iconoclaste et au purisme cathare, du pseudo-Denys l'Aréopagite à Thomas d'Aquin, comme, du côté de l'art, de Léonard qui voyait dans la peinture un moyen mille fois supérieur à la poésie, jusqu'au *Laocoon* de Lessing, se termine toujours, passé de brefs épisodes d'iconophobie, par le triomphe de l'Image, qui semble garder sa nature essentielle, qui est de retenir en elle quelque chose de la nature de Dieu. La théophanie christique selon laquelle le Verbe est à la fois le « Fils » et « Image » du « Père » — une figure donc réellement humaine — réalise, dans notre tradition figurative, la fantasmagorie du philosophe néoplatonicien évoquant un Zeus qui se serait rendu visible aux yeux de chair².

La tradition judaïque est tout autre qui, à travers les âges, répète l'interdit du regard. Si Léonard, celui qui peut-être exprime au mieux l'iconophilie chrétienne, peut écrire que « l'œil, fenêtre de l'âme, est la voie d'accès principale qui permet à l'esprit de pouvoir abondamment et magnifiquement considérer les œuvres infinies de la Nature³ », et conclure ainsi : « par conséquent Dieu aime la peinture et aime celui qui l'aime et la chérit, et Il se plaît à être adoré à travers elle plutôt qu'à travers toute autre forme qui Le représente⁴ », l'Ancien Testament ne cesse en revanche de rappeler au lecteur que la nature est la source de la pollution (dont le sang

1. Nicole Loraux, « Et l'on déboutera les mères... », in *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard, 1990, p. 219 sq.

2. V. Maurice de Gandillac, *Semblance-faux-semblant-dissemblance. De Platon au pseudo-Denys l'Aréopagite*.

3. *Traité de la peinture*, 1. 30.

4. *Ibid.*, 1. 18.

menstruel), de l'infection, de la maladie — tandis que le langage est la source principale de la pureté, de la spiritualité et du salut. De là que l'œil, fenêtre ouverte sur la nature, soit frappé de suspicion. De là aussi que l'engendrement, la reproduction — qui est une conséquence de la Faute, *comme il en est des images qui rédupliquent la nature* — soit liée à la vision, et que celle-ci soit frappée d'un interdit. La tentation d'Ève envers l'Arbre de la Connaissance vient du fait qu'il était « comme un délice aux yeux¹ ». Le savoir qu'elle et Adam acquièrent par la vision — cette capacité de voir qui nous semble à nous un bienfait — est pour eux la reconnaissance amère de leur condition : « Puis leurs yeux s'ouvrirent, et ils surent qu'ils étaient nus². » Quelques millénaires plus tard, c'est par la vue encore que le roi David semble répéter l'épisode du péché originel : la vision de Bethsabée l'amène à la prendre. Et, elle, jusque-là souillée par le sang de la menstruation, est purifiée, et conçoit un enfant³. Or, contrairement à l'interdit touchant au sang menstruel et qui accompagne l'interdit des images dans la tradition judaïque, la figure de l'Hémorroïsse, liée au pouvoir d'enfanter, reste centrale dans la conception occidentale et chrétienne de l'image : c'est à partir d'elle que se déploie le Voile de Véronique, la *vera icona*, source première de toute image peinte ou taillée⁴.



Convoquons donc, contre Freud, une ultime fois, l'œuvre d'art et sa vérité particulière. Le mot peut avoir le pouvoir de tisser des images aussi actives et curatives que la parole analytique. Mais il peut aussi, à l'inverse, en tant qu'instrument de connaissance, faillir devant des impératifs supérieurs à sa loi. Pour reprendre la lecture de Dante, comment ne pas rappeler

1. Genèse, III, 6.

2. *Ibid.*, III, 7.

3. Rois II, 4-5.

4. V. Eva Kuriluk, *op. cit.* (p. 50 et n. 1).

que l'amour, ce terme espéré de toute cure analytique, ne saurait passer par le mot? Paolo et Francesca savent qu'ils s'appartiendront au moment même où la lecture d'un mot dans un livre leur devient importune :

*Ma solo un punto fu quel che ci vinse
[...] Quel giorno, più non vi leggemo avante*¹.

S'il y a un apophatisme de la figure analytique, analogue à l'apophatisme de la figure divine, si l'analyste ne peut se voir, pas plus que le visage de Dieu ne se peut imaginer, il ne peut pas non plus se dire. Dans l'opéra de Schoenberg, *Moïse et Aron*, le prophète s'épuise à décliner les qualificatifs qui font que les attributs de Dieu sont indicibles :

*Unvorstellbar, weil unsichtbar;
weil unüberblickbar;
weil unendlich;
weil ewig;
weil allgegenwärtig;
weil allmächtig*².

Et le second acte de l'opéra s'achève sur le dernier aveu de Moïse : « Ô mot, toi mot qui me manques. » L'allemand est plus fort que le français : « Ô Wort, du Wort, das mir fehlt » ; mot qui fait défaut, mot qui défaille, mot qui se dérobe. L'opéra demeure inachevé sur cette exclamation, tout comme l'analyse demeure inachevable, parce qu'il n'est pas dans le pouvoir des mots de l'achever.

1. *L'Enfer*, chant V, v. 132-138.

2. « Inconnaissables parce que invisibles / parce que incommensurables / parce que sans fin / parce que éternels / parce que omniprésents / parce que omnipotents. »

ORIGINE DES TEXTES

Une première version des textes cités ci-dessous a été publiée comme suit :

Petit Dictionnaire désordonné de l'Âme et du Corps : catalogue de l'exposition *L'Âme au Corps*, Paris, Réunion des Musées nationaux et Gallimard/Electa, 1989, p. 40 sq.

De la règle au gouffre : L'Art est-il une connaissance ?, Forum Le Monde Le Mans, Le Monde, 1993, p. 125 sq.

Psychanalyse et Symbolisme : catalogue de l'exposition *Paradis Perdu : l'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts et Paris, Flammarion, 1995, p. 17 sq.

Une volée de bois mort : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° XXXXV, printemps 1992, « Les Mères », p. 49 sq.

Les couleurs entre vie et mort : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° XXXI, printemps 1985, « Les Actes », p. 29 sq.

Trait pour trait, œil pour œil, dent pour dent : catalogue de l'exposition *À Visage découvert*, Fondation Cartier et Flammarion, Paris, 1992, p. 122 sq.

Visage des dieux : visage de l'homme. Les Crucifixions de Francis Bacon : Art-studio, n° 17, été 1990, p. 20 sq.

Lucian Freud : le nu en peinture : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° XXXV, printemps 1987, p. 207 sq.

Éloge du Visible : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° XXXXIV, automne 1991, « Destins de l'image », p. 280 sq.

INDEX

- ABADIE (meurtrier) : 26.
 ABRAHAM, Karl : 64, 109-110, 116-119, 129.
 ALBERTI, Leon-Battista : 10, 144.
 ALMA-TADEMA, Laurence (sir) : 182.
 ALTENBERG, Peter : 87.
 ARENDT, Hannah : 135.
 ARISTOTE : 15, 44, 63, 65, 127.
 ARNAULD, Agnès : 194.
 ARNAULD, Antoine (*dit* le Grand Arnauld) : 194.
 ARNIM, Achim von : 29.
 ARTAUD, Antonin : 76.
 AVICENNE : 17.

 BACON, Francis : 153, 155, 157, 165-167, 170, 183.
 BAHR, Hermann : 87-88.
 BALDUNG, Hans (*dit* Baldung Grien) : 102.
 BALTHUS (Balthazar Klossowski de Rola, *dit*) : 123, 183.
 BALTRUSAITIS, Jurgis : 17.
 BALZAC, Honoré de : 151.
 BARBEY D'AUREVILLY, Jules : 28.
 BATAILLE, Georges : 153, 166, 168-169.
 BAUDELAIRE, Charles : 19, 112, 130, 156, 174, 187.
 BEAUNE, Jean-Claude : 20.
 BECKMANN, Max : 51.
 BEETHOVEN, Ludwig van : 127.
 BELL, Gabriella : 111.
 BERGER, Hans : 54.
 BERGSON, Henri : 89-90.
 BERKELEY, George : 87.

 BERNARD, Claude : 73.
 BERNHEIM, Hippolyte : 99.
 BERTILLON, Alphonse : 10.
 BESANT, Annie : 52.
 BETZ, Maurice : 51.
 BIARD, Pierre : 20.
 BIBBIENA (cardinal Bernardo Divizi, *dit* le) : 42.
 BICHAT, Xavier : 58.
 BLAVATSKY, Helena P. : 52.
 BLEULER, Eugen : 113.
 BÖCKLIN, Arnold : 12-16, 51, 93-94.
 BOEHME, Jacob : 124.
 BOERHAAVE, Hermann : 42.
 BOLZONI, Lina : 61.
 BONNARD, Pierre : 96, 127, 183.
 BOURNEVILLE, Désiré Magloire : 29.
 BOWERY, Leigh : 187.
 BOYLE, Robert : 38.
 BRAMANTE (Donato d'Angelo Lazarri, *dit*) : 120.
 BRAQUE, Georges : 130.
 BRASCH, Lucie : *voir* FREUD, Lucie.
 BRETON, André : 59, 166.
 BROCA, Paul : 26, 65.
 BROUILLET, Eugène : 113.
 BRÜCKE, Ernst Wilhelm von : 13, 66.
 BRÜCKNER, Anton : 109.
 BRUNELLESCHI, Filippo : 139, 141.
 BRUSATIN, Manlio : 127.
 BURDEAU, A. : 115.
 BURGESS, Anthony (John Burgers Wilson, *dit*) : 56, 79.

 CABANIS, Georges : 53.

- CADORIN, Paolo : 134.
 CAFFIERI, Jean-Jacques : 23.
 CAJAL : voir RAMON Y CAJAL.
 CALDERON DE LA BARCA, Pedro : 114.
 CAMPER, Pieter : 10.
 CANGUILHEM, Georges : 31, 35, 42, 53, 55, 56, 58, 92.
 CARROLL, Lewis : 59.
 CARTER, A.E. : 104.
 CARTIER-BRESSON, Henri : 80, 121.
 CARUS, Carl Gustav : 53, 90.
 CELANT, Germano : 177.
 CÉZANNE, Paul : 75, 180.
 CHAMBRY, Émile : 170.
 CHAMPAIGNE, Philippe de : 51.
 CHANGEUX, Jean-Pierre : 23, 54.
 CHAPPE, Claude : 39.
 CHARCOT, Jean-Martin : 20, 33, 63, 66, 74, 95, 99, 113, 191.
 CHARDIN, Jean-Baptiste : 180.
 CHESTERTON, Gilbert Keith : 150.
 CHEVREUL, Eugène : 129.
 CHOISY (abbé de) : 151.
 CHURCH, Edwin : 20.
 CICÉRON : 70, 168.
 CLAVAUD, Armand : 21.
 CLOUET, François : 140.
 COMTE, Auguste : 55, 58.
 CONDORCET (Antoine Caritat, marquis de) : 55, 73.
 COPERNIC, Nicolas : 43.
 CORTAZAR, Julio : 29.
 COURBET, Gustave : 25, 134, 187.
 CRITCHLEY, MacDonald : 154.
 CROMWELL, Oliver : 38.
 CROOKES, William (sir) : 54.
 CUVIER, Georges : 79.

 DAMISCH, Hubert : 139.
 D'ANNUNZIO, Gabriele : 116.
 DANTE ALIGHIERI : 146, 157, 160, 162, 205, 211.
 D'ARCY WENTWORTH THOMPSON : 10, 77.
 DARWIN, Charles : 10, 12, 14, 17, 21-22, 112, 117.
 DAUMAL, René : 118.
 DAVID, Louis : 73.
 DAVID D'ANGERS, Pierre-Jean : 53.
 DE CHIRICO, Giorgio : 13, 15.
 DEGAS, Edgar : 25-26, 130, 134.
 DELEUZE, Gilles : 57.
 DELLA PORTA, Giambattista : 15, 17.
 DENIS, Maurice : 96.

 DENYS L'ARÉOPAGITE (saint) : 210.
 DERAÏN, André : 130.
 DESCARTES, René : 73, 123.
 DIDEROT, Denis : 42, 46, 73.
 DIOSCORIDE : 127.
 DIX, Otto : 51.
 DOSTOÏEVSKI, Fédor : 145.
 DREYFUS, Alfred : 14.
 DU BOIS-REYMOND, Emil Heinrich : 13 53.
 DUCHAMP, Marcel : 30, 40, 52, 76.
 DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume : 19, 23, 192.
 DUMAYET, Pierre : 152.
 DUQUENNE, P. : 126.
 DURANTY, Louis Edmond : 25.
 DÜRER, Albrecht : 10, 51, 74, 102.

 EAKINS, Thomas : 25.
 EDISON, Thomas : 39.
 ELLENBERGER, Henri : 90, 91, 104.
 ENSOR, James Sydney : 102.
 ÉRIGÈNE, Scot : 124.
 ERNST, Max : 15, 21.
 ÈSCHYLE : 159, 169-170, 209.
 ETTY, William : 73.
 EUSAPIA (Eusapia Palladino, dite) : 52.
 EWERS, Hans : 29.
 EXNER, Sigmund : 92.

 FARIGOULE, Louis : voir ROMAINS.
 FAUTRIER, Jean : 183.
 FIBONACCI, Leonardo : 77.
 FIGUIER, Louis : 15, 54.
 FLAMMARION, Camille : 54.
 FLAUBERT, Gustave : 53, 75, 102.
 FLOURENS, Pierre : 42.
 FOCILLON, Henri : 68.
 FOUCAULT, Michel : 61.
 FRAGONARD, Jean Honoré : 23.
 FRANÇOIS-JOSEPH (empereur) : 109.
 FRANKLIN, John : 21.
 FREUD, Ernst : 171.
 FREUD, Lucian : 171-173, 175-177, 179, 181, 185-188.
 FREUD, Lucie (Mme Ernst, née Lucie Brasch) : 171, 180.
 FREUD, Sigmund : 12-13, 14, 21, 27, 30, 34, 46, 64-67, 90, 95-97, 101, 103-104, 110, 113, 116-117, 149-151, 171, 175, 177-178, 191-196, 200, 203-205, 208-211.
 FRIEDRICH, Caspard-David : 20, 149.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise : 164, 201, 206.
 FULLER, Loïe : 105.
- GALL, Franz Josef : 10, 58.
 GANDILLAC, Maurice de : 210.
 GARNIER, Charles : 57.
 GATTEIN DE CLÉRAMBAULT, Gaëtan : 204.
 GAUCHET, Marcel : 86, 92.
 GAUGUIN, Paul : 134.
 GAUTIER, Théophile : 19.
 GERSTL, Richard : 95.
 GIACOMETTI, Alberto : 143, 152, 166, 183.
 GILLES (meurtrier) : 26.
 GIRODET-TRIOSON (Anne Louis Girodet de Roucy, *dit*) : 53.
 GOEBBELS, Joseph : 158.
 GOETHE, Johann Wolfgang von : 57-58, 78, 123, 125, 127-128, 131.
 GOLDSCHMIDT, Georges Arthur : 14, 46.
 GOMBRICH, Ernst : 70.
 GONCOURT, Jules et Edmond de : 36.
 GONZALES-CRUSSI, Frank : 42.
 GOULD, Stephen Jay : 10, 56, 79.
 GOWING, Lawrence : 175, 179, 181.
 GOYA, Francisco de : 40.
 GRABBE, Christian-Dietrich : 175.
 GRACQ, Julien : 135.
 GRANDVILLE (Jean Ignace Isidore Gérard, *dit*) : 112.
 GRATIOLET, Louis Pierre : 73.
 GREATRAKE, Valentine : 38.
 GRÉGOIRE (abbé) : 73.
 GROSS, Hans : 200.
 GROSSETESTE, Robert : 124.
 GUIBERT, Hervé : 33.
 GUTTUSO, Renato : 157.
- HARTMANN, Eduard von : 91.
 HEINICH, Nathalie : 184.
 HELGAD (moine) : 38.
 HENDERSON, Linda : 76.
 HERDER, Johann Gottfried : 196.
 HÉRODOTE : 39-40.
 HIMMLER, Heinrich : 158.
 HODLER, Ferdinand : 102.
 HOFFMANN, E.T.A. : 29, 45, 85, 98.
 HOFMANNSTHAL, Hugo von : 87, 127-128, 134, 195-196.
 HOMÈRE : 163, 165.
 HORACE : 78, 184.
 HOUDON, Jean-Antoine : 73.
- HUMBOLDT, Alexander : 58.
 HUME, David : 87.
 HUNTER, William : 73-74.
 HUYSMANS, Joris-Karl : 85.
- IBSEN, Henrik : 103.
 ILLICA, Luigi : 114, 116.
 INGRES, Jean-Auguste Dominique : 180.
 IZAMBARD, Georges : 91.
- JAMES, William : 54.
 JANET, Pierre : 89-90.
 JANMOT, Louis : 98, 111.
 JEAN-PAUL (Friedrich Richter, *dit*) : 98.
 JOHANNOT, Tony : 112.
 JOHNSTON, William M. : 88.
 JOUVE, Pierre Jean : 198.
 JOUVET, Michel : 101.
- KANDINSKY, Vassili : 52, 76.
 KANT, Emmanuel : 27, 185.
 KERNER, Justinus : 53.
 KHNOPFF, Fernand : 97, 205.
 KLEE, Paul : 78, 95.
 KLEIN, Mélanie : 117.
 KLEIN, Robert : 17, 144.
 KLIMT, Gustav : 28, 88, 112-113, 194.
 KLINGER, Max : 28.
 KOBRY, Yves : 87-88.
 KOGON, Eugen : 158.
 KOYRE, Alexandre : 43.
 KUPKA, Frantisek : 52, 76, 112.
 KURILUK, Eva : 50, 211.
- LACAN, Jacques : 142, 154, 194.
 LACOSTE, Patrick : 64.
 LAMARCK, Jean-Baptiste de Monet de : 112.
 LAPLANCHE, Jean : 116.
 LA RIVE : 21.
 LARREY, Dominique Jean : 53.
 LA TOUR, Georges de : 23.
 LAVATER, Johann-Caspar : 10, 95.
 LAVOISIER, Antoine Laurent : 73.
 LEADBEATER, Charles W. : 52.
 LÉAL, Valdès : 51.
 LE BRUN, Charles : 192.
 LE CLERC, Sébastien : 140.
 LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret, *dit*) : 57.
 LE FANU, Sheridan : 145.
 LE MAÎTRE DE SACI, Isaac : 37.
 LÉONARD DE VINCI : 10, 192, 210.

- LE RIDER, Jacques : 196.
 LESSING, Gotthold Ephraim : 210.
 LEVI, Primo : 146, 160, 162.
 LÉVI-STRAUSS, Claude : 35, 69, 140.
 LICHTENBERG, Georg Christoph : 91-92, 101.
 LIOTARD, Jean-Étienne : 23.
 LITTRÉ, Émile : 79, 182, 191.
 LOMAZZO : 74.
 LOMBROSO, Cesare : 10, 17-18, 25, 28, 33, 54, 65, 67, 73, 103.
 LONDE, Albert : 48, 95, 183, 192.
 LONGONI, Emilio : 119-120.
 LORAUX, Nicole : 170, 210.
 LOW, Barbara : 116.
 LUCRÈCE : 126.
 LUMIÈRE, Louis : 49, 50.
 LUMIÈRE, Louis et Auguste : 80.
 LUYS, Jules Bernard : 33.

 MACH, Ernst : 85, 87, 89-90, 149-151.
 MAETERLINCK, Maurice : 96.
 MAGHERINI, Graziella : 195.
 MAGNAN, Valentin : 103.
 MAGRITTE, René : 11.
 MALEVITCH, Kasimir : 76.
 MANDELBROT, Benoît : 57.
 MANET, Édouard : 21, 121, 174.
 MANETTI : 139.
 MANN, Thomas : 51, 103, 118.
 MANZONI, Piero : 177.
 MAREY, Étienne Jules : 25, 48, 74, 106, 183.
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 187.
 MARTINI, Arturo : 112.
 MARX, Karl : 10.
 MASSON, André : 166.
 MATISSE, Henri : 127, 130, 183.
 MAULBERTSCH, Franz Anton : 194.
 MAUPASSANT, Guy de : 17, 85, 94, 112.
 MAURY, Alfred : 98.
 MAX, Gabriel von : 12.
 MAYR, Ernst : 125.
 MELLERY, Xavier : 111.
 MERLEAU-PONTY, Maurice : 35, 123, 199.
 MÉRYON, Charles : 121.
 MESMER, Franz Anton : 38.
 MESSERSCHMIDT, Franz Xavier : 25.
 METKEN, Sigrid : 16.
 MEYERSON, I. : 14.
 MEYNERT, Theodor : 66.
 MICHAUD, Guy : 93.
 MICHAUX, Henri : 76.

 MICHEL-ANGE (Michelangelo Buonarroti, *dit*) : 149, 192-193, 208.
 MIGLIARDI, Michela : 108.
 MILLET, Jean-François : 113.
 MOHEN, Jean-Pierre : 133.
 MONDRIAN, Pieter : 52, 76.
 MONDZAIN, Marie-José : 99, 147, 162.
 MONOD, Jacques : 44.
 MOREAU, Gustave : 111.
 MOREAU, V.J.L. : 147.
 MOREAU DE TOURS, Jacques Joseph : 53.
 MOREL, Bénédict August : 26, 103.
 MUNCH, Edvard : 25, 51, 76, 94, 96, 102, 112.
 MUSIL, Robert : 87.

 NADAR (Félix Tournachon, *dit*) : 79.
 NERVAL, Gérard de : 98.
 NEUVILLE, Alphonse de : 14.
 NEWTON, Isaac (sir) : 123, 125.
 NICÉPHORE, V. : 147, 162.
 NIELSEN, Edjar : 102.
 NIETZSCHE, Friedrich : 27-28, 91-92, 117, 158, 172.
 NODIER, Charles : 18.
 NOLLET, Jean-Antoine (abbé) : 53.
 NORDAU, Max : 25, 103.
 NOVALIS (Baron von Hardenberg, *dit* Friedrich) : 44, 53.
 NYSSE, Grégoire de : 167.

 OLENDER, Maurice : 196.
 OSBERT, Alphonse : 111.

 PABST, Georg Wilhelm : 64.
 PACIOLI, Luca : 10.
 PAJOU, Augustin : 23.
 PALEOTTI (cardinal) : 184.
 PANOFSKY, Dora : 40.
 PANOFSKY, Erwin : 9-10, 40, 184.
 PARACELSE (Theophrastus von Hohenheim, *dit*) : 63.
 PASOLINI, Pier Paolo : 157.
 PASTEUR, Louis : 22.
 PAUL, Gregor : 27.
 PAWLOWSKI, Gaston de : 43.
 PENFIELD, Wilder Graves : 59, 61, 63.
 PEPPIATT, Michael : 185.
 PICASSO, Olga : 155.
 PICASSO, Pablo : 33, 75, 130-131, 154-155, 157, 166, 178, 180, 183, 187.
 PLATON : 46, 210.
 PLINE : 132, 168, 184.

- POE, Edgar : 19, 94, 142, 145, 148, 155.
 POINCARÉ, Henri : 106.
 POMIAN, Krzysztof : 208.
 POMMIER, Édouard : 140.
 PONTALIS, J.-B. : 92, 107, 109, 116, 196.
 POUSSIN, Nicolas : 151.
 PRAXITÈLE : 184.
 PRIMATICE (Francesco Primaticcio, *dit* le) : 28.
 PROCHANTZ, ALAIN : 10.
 PROUST, Marcel : 89, 133.
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre : 40, 111.
- RAINER, Arnulf : 76.
 RAMON Y CAJAL, Santiago : 56, 80.
 REDON, Odilon : 21, 112, 156.
 RÉGNARD, Paul : 29.
 REICHENBACH (baron de) : 52.
 RÉJA, Marcel : 33, 74.
 REJLANDER : 99.
 REMBRANDT, Harmensz Van Rijn : 143, 178, 200.
 RETHÉL, Alfred : 93.
 REVERCHON, Blanche : 198.
 RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine : 42.
 REYNOLDS, Joshua (sir) : 73.
 RIBOT, Théodule : 89-90.
 RICHER, Paul : 63, 67, 74, 113.
 RICHET, Charles : 54.
 RICHIER, Ligier : 51.
 RILKE, Rainer Maria : 27, 94.
 RIMBAUD, Arthur : 45, 91, 200.
 RIOU : 15, 20.
 RIPA, Cesare : 153.
 RIVIÈRE, Jean-Loup : 60-61.
 ROBERTSON : 51.
 ROBIN, Harry : 38.
 ROMAINS (Louis Farigoule, *dit* Jules) : 53, 103.
 RÖNTGEN, Guillaume : 51-52.
 ROPS, Félicien : 28, 102.
 ROSNY, Joseph-Henri : 13, 43.
 ROSSO FIORENTINO (Giovanni Battista di Jacopo, *dit*) : 28.
 RUSKIN, John : 21.
- SADE, Donatien Alphonse François (marquis de) : 42.
 SAINT-AGNÈS LE FÉRON, Élisabeth de : 194.
 SAINT-DENIS, Hervey de : 98.
 SAINT-HILAIRE, Geoffroy : 112.
- SALMON, André : 130.
 SAVIN, Albert : 13.
 SAVINIO, Alberto : 13, 15, 39, 45.
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm : 53, 90.
 SCHNEIDER, Jean-Claude : 128.
 SCHNITZLER, Arthur : 86-87, 185.
 SCHOENBERG, Arnold : 95, 212.
 SCHOENBERG, Mathilde : 95.
 SCHONEN, Scania de : 22.
 SCHOPENHAUER, Arthur : 91, 99, 104, 114-117.
 SCHOTT, G.D. : 61-62.
 SCHREBER (président) : 126.
 SCHUBERT, Franz : 90.
 SCHWABE, Carlos : 95.
 SEGANTINI, Giovanni : 28, 88, 107-114, 116-119, 128-129.
 SERRA, Richard : 33.
 SERVAES, Franz : 109.
 SEURAT, Georges-Pierre : 129.
 SHELLEY, Mary : 19.
 SIMMEL, Georg : 24-25, 27.
 SIMON, Claude : 199.
 SJÖSTRÖM, Victor : 99.
 SPIES, Werner : 15.
 SPILLIAERT, Léon : 94.
 SPURZHEIM, Johann Caspar : 53.
 STAROBINSKI, Jean : 89.
 STEIN, Gertrude : 131.
 STEKEL, William : 119.
 STENDHAL (Henri Beyle, *dit*) : 85, 195.
 STEVENSON, Robert Louis : 154.
 STIFTER, Adalbert : 96.
 STOKER, Bram : 145.
 STOKES, Adrian : 179.
 STRAUSS, Richard : 106.
 SULLOWAY, Frank J. : 13-14.
 SWAIN, Gladys : 86.
 SWEDENBORG, Emmanuel : 52.
 SWEERTS, Michaël : 176.
 SWIFT, Jonathan : 58.
- TAINÉ, Hippolyte : 193.
 TELLENBACH, Hubertus : 45.
 THEOPHRASTE : 127.
 THIBAUDET, Albert : 45.
 THOMAS D'AQUIN (saint) : 210.
 TIECK, Ludwig : 118.
 TIEPOLO, Giandomenico : 23, 49, 149.
 TISSERON, Serge : 204.
 TITIEN (Tiziano Vecellio, *dit*) : 127.
 TOOROP, Charley : 40.
 TOPINARD, Paul : 28.

TRILLAT, Étienne : 191.

TURNER, William : 40.

VALÉRY, Paul : 30, 46, 92, 100-101, 149, 188.

VAN GOETHEM, Marie : 26.

VAN GOGH, Vincent : 25, 128, 134, 153, 196.

VELAZQUEZ, Diego : 187.

VERMEER, Jan : 135.

VERNANT, Jean-Pierre : 164, 165.

VERNE, Jules : 15, 18, 20, 36, 85.

VICQ D'AZYR, Félix : 73.

VIGOUROUX, Raymond : 39.

VIRGILE : 205.

VOLTA, Alessandro (comte) : 40.

VUILLARD, Édouard : 96.

WAGNER, Richard : 112.

WARHOL, Andy : 156.

WATTEAU, Antoine : 185.

WEBER, Max : 39.

WEBERN, Anton : 109.

WEISS, Paul A. : 59.

WERNICKE, Karl : 65.

WIDLÖCHER, Daniel : 118-120.

WIERTZ, Antoine : 19, 51.

WILDE, Oscar : 11, 145.

WITKIEWICZ, Stanislas Ignacy : 76, 94.

WRIGHT OF DERBY (Joseph Wright, *dit*) : 21.

WYNDHAM, John : 43.

YOUNG, Edward : 98.

ZEKI, Samir : 123.

ZOLA, Émile : 26, 102.

ZÖTL, Aloïs : 12

Art et connaissance

Petit dictionnaire désordonné de l'Âme et du Corps	9
De la règle au gouffre	69

Art et psychanalyse

Psychanalyse et symbolisme	85
Une volée de bois mort (<i>Les Mauvaises Mères</i> de Segantini)	107
Les couleurs entre vie et mort	121

Visage et visible

Trait pour trait, œil pour œil, dent pour dent	139
Visages des dieux : visage de l'homme. Les	
<i>Crucifixions</i> de Francis Bacon	157
Lucian Freud. Le nu en peinture	171

Éloge du Visible 191

Origine des textes 213

Index 215

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LES CHEMINS DÉTOURNÉS.
CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS.
MALINCONIA.
MÉDUSE.
LE NU ET LA NORME.

Chez d'autres éditeurs

ART EN FRANCE : UNE NOUVELLE GÉNÉRATION, Le Chêne, 1972.
BALTHUS : LES MÉTAMORPHOSES D'ÉROS, R.M.N., 1996.
BONNARD, Screpel, 1975.
DELVAUX (en collaboration avec Michel Butor), Société d'éditions internationales, Bruxelles, 1975.
DUCHAMP ET LA PHOTOGRAPHIE, Le Chêne, 1978.
ÉLEVAGES DE POUSSIÈRE, L'Échoppe, 1992.
HENRI CARTIER-BRESSON, Delpire, 1982.
MARCEL DUCHAMP OU LE GRAND FICTIF, Galilée, 1975.
PARADOXE SUR LE CONSERVATEUR, L'Échoppe, 1988.
LE VOYAGEUR ÉGOÏSTE, Plon, 1989.

CONNAISSANCE DE L'INCONSCIENT

1. Sigmund FREUD : *Correspondance 1873-1939*.
2. Sigmund FREUD : *Correspondance avec le pasteur Pfister, 1909-1939*.
3. H. F. PETERS : *Ma sœur, mon épouse* (Biographie de Lou Andreas-Salomé).
4. Ernest JONES : *Hamlet et Œdipe*.
5. Géza RÓHEIM : *Psychanalyse et anthropologie*.
6. Anna FREUD : *Le normal et le pathologique chez l'enfant*.
7. Melanie KLEIN : *Envie et gratitude, et autres essais*.
8. Paul SCHILDER : *L'image du corps*.
9. Sigmund FREUD et Karl ABRAHAM : *Correspondance 1907-1926*.
10. Alexander MITSCHERLICH : *Vers la société sans pères*.
11. Georg GRODDECK : *La maladie, l'art et le symbole*.
12. Guy ROSOLATO : *Essais sur le symbolique*.
13. Bruno BETTELHEIM : *La forteresse vide*.
14. Louis WOLFSON : *Le Schizo et les langues*.
15. Ludwig BINSWANGER : *Discours, parcours, et Freud*.
16. Géza RÓHEIM : *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne*.
17. Lou ANDREAS-SALOMÉ : *Correspondance avec Sigmund Freud, suivie du Journal d'une année (1912-1913)*.
18. Bruno BETTELHEIM : *Les blessures symboliques*.
19. D. W. WINNICOTT : *La consultation thérapeutique et l'enfant*.
20. Sigmund FREUD et Arnold ZWEIG : *Correspondance 1927-1939*.
21. Georg GRODDECK : *Le livre du Ça*.
22. Anton EHRENZWEIG : *L'ordre caché de l'art*.
23. SAMI-ALI : *L'espace imaginaire*.
24. Sarane ALEXANDRIAN : *Le surréalisme et le rêve*.
25. Marion MILNER : *Les mains du Dieu vivant*.
26. D. W. WINNICOTT : *Jeu et réalité*.
27. Max SCHUR : *La mort dans la vie de Freud*.
28. Sigmund FREUD et C. G. JUNG : *Correspondance 1906-1914*.
29. Masud KHAN : *Le soi caché*.
30. Anna FREUD : *L'enfant dans la psychanalyse*.
31. Michel de M'UZAN : *De l'art à la mort*.

32. J.-B. PONTALIS : *Entre le rêve et la douleur.*
33. Georg GRODDECK : *Ça et Moi.*
34. Harold SEARLES : *L'effort pour rendre l'autre fou.*
35. Guy ROSOLATO : *La relation d'inconnu.*
36. Joyce McDUGALL : *Plaidoyer pour une certaine anormalité.*
37. Pierre FÉDIDA : *L'absence.*
38. Robert STOLLER : *Recherches sur l'identité sexuelle.*
39. Wilfred R. BION : *Entretiens psychanalytiques.*
40. Lou ANDREAS-SALOMÉ : *L'amour du narcissisme.*
41. Michel SCHNEIDER : *Blessures de mémoire.*
42. SAMI-ALI : *Le banal.*
43. Didier ANZIEU : *Le corps de l'œuvre.*
44. Harold SEARLES : *Le contre-transfert.*
45. Masud KHAN : *Figures de la perversion.*
46. Joyce McDUGALL : *Théâtres du Je.*
47. Georg GRODDECK : *Le chercheur d'âme.*
48. Eugène ENRIQUEZ : *De la horde à l'État.*
49. Paul-Laurent ASSOUN : *L'entendement freudien.*
50. Hans PRINZHORN : *Expressions de la folie.*
51. François GANTHERET : *Incertitude d'Eros.*
52. Jean-Claude LAVIE : *Qui je... ?*
53. Guy ROSOLATO : *Éléments de l'interprétation.*
54. Masud KHAN : *Passion, solitude et folie.*
55. Philippe BOUTRY et Jacques NASSIF : *Martin l'Archange.*
56. Michel SCHNEIDER : *Voleurs de mots.*
57. Harold SEARLES : *L'environnement non humain.*
58. D. W. WINNICOTT : *Conversations ordinaires.*
59. Marion MILNER : *Une vie à soi.*
60. J.-B. PONTALIS : *Perdre de vue.*
61. Jean CLAIR : *Méduse.*
62. Joyce McDUGALL : *Théâtres du corps.*
63. Bertrand d'ASTORG : *Variations sur l'interdit majeur.*
64. Sigmund FREUD : *Lettres de jeunesse.*
65. André GREEN : *La folie privée.*
66. D. W. WINNICOTT : *La Nature humaine.*
67. Max MILNER : *On est prié de fermer les yeux.*
68. Laurence KHAN : *La petite maison de l'âme.*

69. Michel de M'UZAN : *La bouche de l'Inconscient*.
70. Harold SEARLES : *Mon expérience des états-limites*.
71. Joyce McDUGALL : *Éros aux mille et un visages*.

SÉRIE : LA PSYCHANALYSE DANS SON HISTOIRE

1. *Les premiers psychanalystes*. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, I (1906-1908).
2. *Les premiers psychanalystes*. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, II (1908-1910).
3. *L'introduction de la psychanalyse aux États-Unis*. Correspondance de James Jackson Putnam avec Freud, Jones, Ferenczi, William James et Morton Prince.
4. *Les premiers psychanalystes*. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, III (1910-1911).
5. *L'Homme aux loups par ses psychanalystes et par lui-même*. Textes réunis et présentés par Muriel Gardiner.
6. *Entretiens avec l'Homme aux loups*, par Karin Obholzer.
7. *Sigmund, fils de Jacob*, par Marianne Krüll.
8. *Les premiers psychanalystes*. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, IV (1912-1918).
9. *Le langage aux origines de la psychanalyse*, par John Forrester.
10. *Le scénario Freud*, par Jean-Paul Sartre.
11. *Lettres vives*, par D. W. Winnicott.
12. *L'ascendant de Darwin sur Freud*, par Lucille B. Ritvo.

SÉRIE : CURIOSITÉS FREUDIENNES

1. Josef POPPER-LYNKEUS : *Fantaisies d'un réaliste*.
2. Patrick LACOSTE : *L'étrange cas du Professeur M.*
3. ÉCRIVAINS HONGROIS AUTOUR DE SÁNDOR FERENCZI : *Cure d'ennui*.
4. ANALYSE ORDINAIRE ANALYSE EXTRAORDINAIRE : *Les Varia de la Nouvelle revue de psychanalyse, I, recueillis et édités par Michel Gribinski*.
5. EN PAYS LOINTAIN : *Les Varia de la Nouvelle revue de psychanalyse, II, recueillis et édités par Michel Gribinski*.

SÉRIE : ŒUVRES DE SIGMUND FREUD (traductions nouvelles)

1. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse.*
2. *Sigmund Freud présenté par lui-même.*
3. *La question de l'analyse profane.*
4. *L'inquiétante étrangeté et autres essais.*
5. *Vue d'ensemble des névroses de transfert. Un essai métapsychologique*
(édition bilingue d'un manuscrit retrouvé).
6. *L'homme Moïse et la religion monothéiste.*
7. *Le délire et les rêves dans la « Gradiva »* précédé de *Gradiva, une fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen.
8. *Trois essais sur la théorie sexuelle.*
9. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci.*
10. *Sur le rêve.*
11. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient.*
12. *Sur la psychanalyse.*
13. *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique.*
14. *Totem et tabou.*

SÉRIE : TRACÉS

1. Michel GRIBINSKI : *Le trouble de la réalité.*

*Composition Euronumérique
et impression Bussière Camedan Imprimeries
à Saint-Amand (Cher), le 7 octobre 1996.
Dépôt légal : octobre 1996.
Numéro d'imprimeur : 1/2362.*

ISBN 2-07-074675-5./Imprimé en France.

78324

JEAN CLAIR

Éloge du Visible

Fondements imaginaires
de la science

L'art, avant son déclin, était une connaissance, et le savoir, en retour, s'est toujours nourri de tout un patrimoine d'images inscrit dans notre grille mentale. La science réveille et irrite des rêveries très anciennes. Père du physicalisme, Fechner n'en croyait pas moins que les plantes sont douées de pensée. Berger, dans les tracés de son électroencéphalogramme, croyait avoir percé le secret de la télépathie. Chappe et Edison réalisent la fiction, narrée par Hérodote, des Éphésiens assiégés par Crésus, qui consacrent leur ville à Artémis et tirent, entre son temple et la muraille, un fil « télégraphique » pour se concilier sa puissance. La découverte technique s'enracine dans un fonds irrationnel et la rigueur du *logos* scientifique dissimule mal l'emprise des mythes dont il se nourrit.

Intelligere et *eligere* sont proches dans la langue. Choix dans le fouillis du visible, la distinction est compréhension et beauté. Intelligence et élégance ont partie liée. Voir, comprendre, distinguer sont une même chose. Le vieux mot français de *mire*, pour dire le médecin, atteste encore l'affinité entre l'art de l'artiste, qui produit des choses « admirables », et le savoir du savant, qui regarde et qui garde. La science et l'art prennent soin du monde.

Dans ce dialogue entre l'art et la science, la psychanalyse, prise entre le verbe et l'image, joue un rôle majeur. Elle n'est pas seulement contemporaine de Böcklin et de Klinger. Questionnant un *corpus* iconographique particulier pour valider sa démarche, de Moïse à Léonard de Vinci, se voulant à l'occasion, dans la *Traumdeutung*, une « science » de l'image, elle est aussi l'héritière du Symbolisme, et peut-être sa prisonnière.

Rappelant les privilèges de ce que Goethe appelait *Die Welt des Auges*, cette suite d'essais se développe comme un plaidoyer pour une science romantique.

