

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 déplaçait 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 Figuié, 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 physiologique 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.

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.



9 782070 746750



Extrait de la publication 96-X A74675 ISBN 2-07-074675-5

145 FF tc