

A
esthetica

L'ARTISTE ET LE PHILOSOPHE

L'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉPREUVE DE LA PHILOSOPHIE
AU XVII^E SIÈCLE

SOUS LA DIRECTION DE
FRÉDÉRIC COUSINIÉ ET CLÉLIA NAU

A

Institut
National
d'histoire
de l'art

INHA

PUR

Presses Universitaires de Rennes

Filippo Fimiani

Ego fictus : autoportraits et poïétiques du savoir

« ... sibi fingit aliquid et cogitationem dipingit... »
CICÉRON.

Styles du Même

« To be in any form, what is that?
(Round and round we go, all of us, and ever come back thither.)
If nothing lay more develop'd the quabawng in its callous shell were enough.
Mine is no callous shell.
I have instant conductors all over me whether I pass or stop.
They size every object and lead it harmlessly through me.
I merely stir, press, feel with my fingers, and I am happy.
To touch my person to some one else's is about as much as I can stand. »
WALT WHITMANN.

Les vers de la section la plus célèbre de *Feuilles d'herbe* de Walt Whitmann (la 27^e du *Chant à soi-même*) nous introduisent magnifiquement aux tableaux et aux pages sur lesquels je vais baser mon étude. En fait, la même métaphore zoologique pour se décrire soi-même dans ses rapports à l'Autre, le même balancement entre introspection lyrique, commentaire analytique et réflexion théorique, ponctuent l'*Introduction à la peinture hollandaise* (1936) et *Seigneur, apprenez-nous à prier* (1942) de Claudel, le *Retour de l'Hollande* (1926) de Valéry, certaines pages du *Journal* ainsi que de *L'Amour* (1859) de Michelet consacrées à deux petits tableaux de ou attribués à Rembrandt. Mais quel usage ces différents auteurs font-ils de la peinture rembranesque? Plus précisément, quel usage font-ils de la peinture en tant qu'auteurs et praticiens de la langue, en tant que créateurs d'images verbales et de figures rhétoriques? J'avance l'hypothèse que les pratiques picturale et langagière se cherchent l'une en dépit de l'autre, pour ainsi dire en indivision, que l'une est à l'autre son juste antidote et son *antidosis*, le vrai remède

et la fausse rémunération, que l'une négocie avec l'autre son être en tant qu'« être-comme-son-autre¹ ». Mon hypothèse porte, au fond, sur cette autre interrogation : quel usage font-ils de Rembrandt en tant qu'auteurs et praticiens au travail, en formation ou en crise ? Quel usage font-ils de la peinture en tant que sujets d'un savoir et d'une pratique de la pensée en question, donc en tant que sujets d'un *devenir-sujet* qui ne permet pas d'identité stabilisée et fixée aux champs d'application d'un savoir préalable ? En ce sens, il s'agit d'un *style de l'usage*, c'est-à-dire d'un traitement singulier de l'Autre et d'une manière individuelle de faire et d'être, qui ne renvoie pas à une norme établie ou connue.

En fait, chez Michelet, Valéry et Claudel, le vieillard en méditation du *Philosophe en méditation* (1632, voir planche II, n° 2) et du *Philosophe au livre ouvert* (1640-1650, attribué par Horst Gerson à Salomon Koninck², voir planche II, n° 3) est à la fois Rembrandt lui-même³ et Descartes – évoqué le plus souvent parmi les commentateurs des phénoménologues⁴ –, ou par Spinoza, Grotius, Leibniz, Augustin. Il est homme de science et de lettres, homme de matière et de concept, il est peintre, mathématicien, astrologue, chirurgien, médecin, historien, etc. Il y a donc, dans ce philosophe en représentation, un mélange de personnages assez divers, tous rassemblés et dirigés par ce que Valéry aurait appelé la « volonté-de-puissance » de sa personnalité intellectuelle. C'est peut-être à Eugène Fromentin⁵ que l'on doit le portrait le plus pénétrant, c'est-à-dire le plus résolu à garder sans synthèse aucune tous les désaccords et les différends chez Rembrandt : il était

« un cerveau servi par un œil de nyctalope, par une main habile, sans grande adresse. Ce travail pénible venait d'un esprit agile et délité. Cet homme de rien, cet érudit nourri de disparates, cet homme de bas-fonds, de vol si haut ;

• 1 – J'emprunte l'expression à Michel DEGUY, « De l'image », dans Gisèle MATHIEU-CASTELLANI (éd.), *De la pensée de l'image. Significations et figurations dans le texte et dans la peinture*, Paris, PUV, 1994.

• 2 – Pour une mise au point, focalisée sur la fortune du titre des gravures de Louis Surugue (1753-1754) et sur les migrations dans les collections du XVIII^e – celles du comte de Venise, du duc de Choiseul, de Randon de Boisset, du comte de Vaudreuil – et l'attribution par le Marquis de Voyer d'Argenson jusqu'à l'acquisition royale en 1784, Anne LECLAIR, « Les deux *Philosophes* de Rembrandt : une passion de collectionneurs/The two *Philosophes* by Rembrandt (1606-1669): a collectors' passion », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 5, 2006, p. 38-43.

• 3 – Selon une attitude qui trouve dans la lecture de Georg SIMMEL et sa *Lebensphilosophie* son expression la plus puissante : cf. notamment Rembrandt, *Ein kunstphilosophischer Versuch* (1916).

• 4 – Parmi lesquels on remarque la lecture de Marc RICHER à l'occasion de l'hommage de *L'Arc* à Merleau-Ponty en 1971. Pour d'autres pistes et lectures – plus iconologiques et touchant à Hegel et Bataille, Giacometti et Leopardi –, j'ose renvoyer aussi à mon « *Larvatus prodeo. Pictura, somiglianza e bêtise* », dans Felice C. PAPPARO et Valeria FRESCURA (dir.), *Suspidi e Idioti. Undici variazioni sul tema*, Rome, Sossella, 2000, notamment p. 133-155.

• 5 – Eugène FROMENTIN, *Maîtres d'autrefois* (1876), *Œuvres*, éd. Sagnes, Paris, Gallimard, 1974, p. 786-787.

cette nature de phalène qui va à ce qui brille, cette âme si sensible à certaines formes de la vie, si indifférente aux autres; cette ardeur sans tendresse, cet amoureux sans flamme visible, cette nature de contrastes, de contradictions et d'équivoques, émue et peu éloquente, aimante et peu aimable; ce disgracieux si bien doué, ce prétendu homme de matière, ce *trivial*, ce *laid*, c'était un pur *spiritualiste*, disons-le d'un seul mot : un *idéologue*, je veux dire un esprit dont le domaine est celui des idées et la langue celle des idées. La clef du mystère est là. À la prendre ainsi, tout Rembrandt s'explique : sa vie, son œuvre, ses penchants, ses conceptions, sa poétique, sa méthode, ses procédés, et jusqu'à la patine de sa peinture, qui n'est qu'une spiritualisation audacieuse et recherchée des éléments matériels de son métier ».

Le souci de précision touche ici autant à la vie de l'artiste qu'à son œuvre, elle dérange les limites des dictionnaires de la psychologie et de la technique, elle donne lieu à des analogies entre les événements de l'esprit et les aventures des matériaux de la peinture : « la clef du mystère est là », dit Fromentin, sauf à bien saisir, répétera Claudel⁶, qu'il s'agit « des mystères de notre cuisine psychologique ». On remarquera aussi le véritable anachronisme qui s'introduit parmi les juxtapositions fantaisistes qui viennent sous la plume de l'auteur de *Dominique* : parler, en plein XIX^e siècle, la langue des Lumières et donc appeler un maître du XVII^e siècle un « idéologue », cela engage un geste critique très singulier, qui instruit son intelligence et son originalité grâce à la langue. Pour énoncer une définition de la peinture qui n'est pas seulement celle qu'aurait donnée Rembrandt, mais peut-être celle de Fromentin lui-même, le peintre-écrivain prend au pied de la lettre le mot « idéologue » et le propose comme traduction inédite du trop abusé « spiritualiste » par rapport à un art de la peinture encore tout à définir. Valéry, dans *Léonard et les philosophes* (1929), confondra lui aussi les deux races, celles des artistes et des penseurs, et fera un geste du même ordre lorsqu'il écrira : « Je dis qu'il [Léonard] a la peinture pour philosophie. En vérité c'est lui-même qui le dit : et il parle peinture comme on parle philosophie : c'est-à-dire qu'il y rapporte toute chose⁷. » D'un seul coup donc, Fromentin arrache ces mots à leur usage conventionnel, bouleverse radicalement leurs dates, affirme finalement une substituabilité généralisée, voire une coexistence ou plutôt une inversion dialectique entre des éléments et des discours, des qualités et des significations incompatibles sinon *incompossibles*. Cette permutation affecte à part entière l'onomatistique, y inscrit un vide à remplir : comme on lit, dans *Maîtres d'autrefois*, on changerait tous les noms

• 6 - Paul CLAUDEL, *Le Chemin dans l'art* (1957), *Œuvres en Prose*, éd. Petit-Galpérine, instr. de G. Ficon, Paris, Gallimard, 1965, p. 265.

• 7 - Paul VALÉRY, *Léonard et les philosophes* (1929), *Œuvres*, t. I, éd. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 1259.

attribués à Rembrandt » pour lui donner les noms contraires ». Et Valéry : « Un nom manque à cette créature de pensée⁸... » Ou, encore, dans les notes prises en 1937, année du troisième centenaire du *Discours de la Méthode*, pour l'allocution inaugurale au 9^e Congrès international de philosophie à la Sorbonne, on lit ceci :

« La philosophie n'a jamais pu nous dire, une fois pour toutes, ce qu'elle est, et en quoi elle consiste; et le philosophe n'a jamais pu ou voulu nous dire ce qu'il veut : nous savons seulement qu'il ne tient pas du tout à être rangé auprès des poètes et des artistes. On ne peut donc essayer de préciser l'idée vague qu'excite le nom de Philosophie qu'en énumérant les problèmes qui se placent sous ce nom⁹... »

À mon sens, cette rêverie onomastique autour d'un sujet (et) d'un savoir à définir suggère cette *sur-nomination* avec laquelle Michelet, Claudel et Valéry ré-définissent, d'une manière peut-être dissimulée, les objets, les instruments, les buts et les prémisses spéculatifs de leurs pratiques. Walter Pater¹⁰, à propos de Giorgione, avait écrit que « *in what is connected with a great name, much that is not real is, often very stimulating* » : je fais l'hypothèse que, chez Michelet, Claudel et Valéry, la miroitante impulsion à multiplier des noms propres à propos de Rembrandt et de son philosophe signalerait un travestissement de leurs identités en tant qu'auteurs, tout en évoquant une manière de se façonner à la place de l'Autre. Fantasmé, le nom propre du sujet du tableau est ce qui suscite une auto-représentation masquée par rapport à une pensée inventée et à une *praxis* imaginaire et, finalement, ce qui permet de se masquer à soi-même le dépassement des obstacles que, chacun à sa manière, ces auteurs ont par rapport à leur travail. Ces regards littéraires sur la peinture nous offrent ainsi l'occasion de comprendre les tableaux de Rembrandt comme autoportraits par délégation ou interpolation, en tant que mises en représentation par interpolation projective de la production même de la pensée et du discours, finalement en tant que mise en style du sujet lui-même par intermédiation de l'Autre. Exemple est à cet égard le montage en fonction illocutoire et para-textuelle d'une photographie de Valéry avec le tableau de Franz Hals dans *Descartes. Les pages immortelles choisies et expliquées par Paul Valéry*¹¹ (Corréa, 1941, fig. 1).

• 8 – P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), *ibid.*, p. 1156.

• 9 – P. VALÉRY, *Cartesius redivivus*, éd. Jarrety, *Cahiers Paul Valéry*, 4, 1986, p. 22.

• 10 – WALTER PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1893), *Works*, t. I, Londres, McMillan, 1910, p. 147.

• 11 – On se rappellera aussi de la reconstitution du buste de Descartes à partir de son crâne par Paul Richer à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris à la suite de la demande de l'Académie des sciences de France en 1912, et, par là, de l'authentification du tableau de Hals. Sur cela, on lira avec passion, et ironie, RUSSEL SHORTO, *Descartes' Bones. A Skeletal History of the*

Chez Valéry, la scène picturale est organisée selon la *dispositio* d'une rhétorique généralisée du figural et du latéral inspirée notamment par le nom fictif de Léonard. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) ne cesse d'affirmer que le tableau suggère des « analogies spirituelles », qu'il engendre des motifs signifiants qui traversent la peinture, la littérature et la poésie ou la musique. À l'école du regard et de la main de Léonard, la pensée va « des oreilles et des boucles aux tourbillons figés

des coquilles » et puis à « l'enroulement de la tumeur des ondes, de la peau des minces étangs à des veines qui la tiédiraient, à des mouvements élémentaires de reptation, aux couleuvres tièdes¹² ». Dans cette rêverie matérielle, mais sans aucun souci de sublimation – ce sera notamment le cas chez Bachelard et c'était chez Fromentin le but de la peinture rembranesque –, consiste, selon Valéry, la *pratique* même de la puissance de la pensée. Par là, on devine d'autres noms, d'autres exercices de la main et de l'œil et d'autres matériaux pour l'esprit : la *Schneckenline*, la ligne-coquille des formes organiques et anatomiques, tout à la fois géométrique et morphologique, dans les dessins de Dürer; la réflexion sur la forme serpentine chez Hogarth; les boucles des chevelures du *Portrait de Ginevra de' Benci* (ou de la *Vénus* de Botticelli admirée par Warburg); les enroulements d'un *Paysage avec déluge*, ou l'hélice imaginaire et géométrique du *mazzocchio* du *Libro de' Pittura* dessinée par Paulo Uccello et présent aussi dans son *Déluge*, jusqu'à l'*Art Tornandi* du baroque; Wagner et ses *leitmotiven*; Leibniz, avec les petites sensations et l'étang diaphane grouillant de minces poissons de sa *Monadologie*¹³; et ainsi de suite¹⁴.



Fig. 1. – Paul Valéry, *Descartes. Les pages choisies et expliquées*, Paris, Corrèa, 1941 (page de garde et couverture).

Conflict Between Faith and Reason, New York, Doubleday, 2008. Sur Valéry et le portrait de Hals, Régine PIETRA, *Sage comme une image. Figures de la philosophie dans les arts*, Paris, Éditions du Félin, 1992, p. 119-129.

• 12 – P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 1176-1177.

• 13 – Notamment § 67-69-71-72.

• 14 – Sur cela, je me limite à Yves LAISSUS, « Les Cabinets d'Histoire naturelle », dans René TATON (éd.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1964, p. 659-712; Martin KEMP, « Spirals of Life: D'Arcy Thompson and Theodore Cook, with Leonardo and Dürer in Retrospect », *Physis*, 1, 1995, p. 37-54; Bettina DIETZ, « Mobile objects: the space of shells in eighteenth-century France », *The British Journal for the History of Science*, 39,

Généalogies et morphologies

« ... sich um sich selber rollen... »
NIETZSCHE.

Pour ma part, je laisse de côté ces tourbillons et, pour le dire avec le titre de l'ouvrage de conchyliologie de 1681 du savant jésuite Filippo Buonanni, je ne cède pas à cette « Riecreation dell'Occhio e della Mente » qui nous emporterait très loin, tout au long d'une histoire comparative de l'iconographie scientifique de l'histoire naturelle et de l'iconographie galante aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui, quant à elle, devrait analyser *naturalia* et curiosités, cabinets et catalogues, collections et lieux domestiques, ainsi que la diffusion des ouvrages d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Edmé-François Gersaint et d'autres¹⁵. Je proposerai plutôt l'hypothèse d'une *dispositio généalogique* du tableau limitée à ce que j'appellerai une rhétorique de l'espace de l'(auto)-représentation. Comme l'écrivait Gombrich, dans l'imitation ainsi que dans l'émulation, le faire précède toujours. Or, à mon sens, l'« exercice avec l'informe » du clair-obscur des tableaux de Rembrandt ne touche pas seulement aux opérations techniques réelles – hyper- et méta-techniques, ainsi que l'a finement montré Bernard Vouilloux¹⁶ – de l'artiste, mises en place à partir des matériaux d'un artefact antérieur, imité en tant qu'anticipation ou absorbé en tant qu'occasion heureuse d'achèvement d'une défaillance manuelle. L'« exercice avec l'informe » des taches colorées, chez Michelet, Valéry et Claudel, touche en fait à une spéculation plus générale, instruite par l'émulation au sens le plus actif et qui n'aboutit pas nécessairement à une technique réelle et singulière – notamment celle du peintre –, mais à ce que j'appellerais une trans-crétion d'un savoir

2006, p. 363-382; Karin LEINHARD, « Über Links und Rechts und Symmetrie im Barock », dans Stephan GÖNZEL (dir.), *Topologie: Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, p. 136-152. À propos de Hogarth et notamment des lignes de l'introduction à *Analysis of Beauty* (1753) concernant l'idée même de la forme *shell-like manner*, on a affirmé que cette « idée extravagante du peintre enfermé dans l'objet comme une larve dans sa coquille [signifie qu'il peut] non pas s'objectiver mais se subjectiviser, non pas contempler mais participer, finalement vivre dans le réel partageant son existence inconsciente ou sa croissance organique ». Giulio Carlo ARGAN, « Le idee artistiche di William Hogarth » (1952), *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milan, Feltrinelli, 1983, p. 36.

• 15 – Voir également René HUYGHE, qui propose toute une série thématique : le sujet du *Philosophe au livre ouvert* et du *Philosophe en méditation* serait le sujet de nombreuses œuvres à techniques diverses de Rembrandt, *Le Savant à son bureau* (Londres, National Gallery, vers 1628), le pseudo *Saint Ananias en lecture* (Stockholm, National Museum, 1631), le *Docteur Faust* (Paris, Petit Palais, 1650), et, pour le motif de l'escalier, *Saint Jérôme dans sa cellule* ou *Le Philosophe en méditation* de la BNP (1642), ou le *Tobie* (Stockholm, Staatgalerie, 1636). Cf. HUYGHE, *Dialogue avec l'invisible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 302-303.

• 16 – Bernard VOUILLOUX, « Pour introduire à une poétique de l'informe », *Poétique*, 98, 1994, p. 213-233.

à la fois unique et commun, singulier et généralisé. Chez eux, l'« exercice avec l'informe » des pans de peinture est aussi l'occasion d'une réflexion déguisée sur la génération des savoirs et des pratiques propres à chacun, il sollicite finalement une négociation avec des figures possibles et à venir de soi-même, mais aussi avec des figures antérieures sinon originaires, allégoriques ou métaphoriques, de l'Autre. Bref, le *savoir sans nom* mis en représentation par Rembrandt fonctionne comme un réservoir de tropes, c'est-à-dire qu'il appelle l'écriture de Michelet, Valéry et Claudel à déployer des figures – par métaphores et syllepses, accumulations et ellipses – non pas dérivées d'une poétique préalable et circonscrite à un domaine expressif et créatif spécifique mais affectant une *poétique du soi* dont la seule possibilité, dont la seule puissance à être implique une genèse cachée aussi bien qu'une filiation recelée.

En fait, ce qui frappe dans leurs commentaires c'est l'insistance sur la puissance médusante du *déjà là* qui débride la texture iconographique des tableaux de Rembrandt par les signes mortifères du passé et de l'absence : par exemple, l'inquiétante étrangeté de l'animalité et de la féminité – sur laquelle insiste particulièrement Michelet¹⁷ –, inscrit un temps biologique au sein de la méditation et de la pensée. Il s'agit donc d'une très longue durée, d'un *Schnecken tempo* dont la nature diverge autant de l'intemporalité logique de la *Cogitatio* que de l'éternité ontologique de la *Meditatio* et qui est à ré-expérimenter en fiction par les spectateurs. D'ailleurs, la métaphore zoologique de la coquille, avec son histoire iconographique et imaginaire que Valéry et Claudel connaissaient bien¹⁸, va dans cette direction. Si Bachelard¹⁹ devine dans la formation de la coquille « un élan vital qui tourne » et une « fine image de la vie », pour la *Dialektik der Aufklärung* d'Adorno et d'Horkheimer, elle marque l'avènement réel de l'âme, elle symbolise la naissance matérielle de la conscience et, plus généralement, du *Wißtrieb* et du *spielerisch Willen*, de l'instinct à connaître et de l'entêtement ludique de la pensée²⁰. Elle préfigure aussi le risque d'ecchymose et de bêtise par blessure et d'ankylose et de mort par minéralisation, par le gouffre bouclé sur lui-même dont parlent Baudelaire et Sartre – ce dernier à propos d'un autoportrait chez Giacometti –, par le véritable point d'entropie qui attire justement le mouvement de la conscience, qui bloque le contact au vif du corps de la pensée avec l'extériorité de l'être.

• 17 – Cf. Chaké MATOSSIAN, *Fils d'Anachné. Les tableaux de Michelet*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 1998, p. 114 sq.

• 18 – Cf. Jacques PETIT, « À propos d'une fantaisie de Claudel : l'escargot, la coquille et la spirale », *RLM*, 134-136, série *Paul Claudel*, 3 (2), 1966.

• 19 – Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1952, p. 104-105.

• 20 – Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung* (1947-1966), *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedmann, Bd. III, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1984, p. 285-287.

intentionnelle²⁶. Dans son *Entretien sur Dante* (1933), Ossip Mandelstam disait justement que pour le poète italien, très admiré par Claudel et Michelet, la forme n'était pas du tout une « enveloppe » mais une « sécrétion » de la matière, qu'elle était « pressée » du fond et de l'idée²⁷. Or, dire que la forme-matière de l'art est une *forme formée et fermée* du dedans, cela veut dire qu'elle est conforme aux lois, aux mesures et aux besoins de sa nature substantielle. Ce n'est pas un hasard si le motif classique de l'autoréflexion rhétorique sur la beauté du nautilus – par exemple dans l'épigramme *Nautilé* de Callimaque, ainsi que dans *L'Homme et la coquille* de Valéry –, sera repris par Francis Ponge. Le poète français choisira l'« être-à-coquille » comme symbole « héroïque » de la production artistique et littéraire, et justement de ce qu'on pourrait appeler une bio-éthique du poétique, peut-être inspirée par Aristote²⁸. Plus tard encore, Italo Calvino, éminent admirateur de Ponge, dira la même chose, notamment dans un récit allégorique intitulé *Spirale* : partie adéquate de son être, l'appétit ou l'instinct à la forme si vulnérable de la coquille est la *buia fatica* de l'existence qui se fait œuvre d'art en mouvement et document-monument itinérant, car elle est forme de vie bien plus que produit fabriqué du dehors et mis en forme solide par construction de matériaux préexistants²⁹.

• 26 – P. VALÉRY, *L'Homme et la coquille* (1937), *Œuvres*, t. 1, op. cit., p. 887.

• 27 – Mandelstam parle ainsi de l'« attention géologique » à porter à la morphogenèse de la *Commedia*, des temps paléontologiques, météorologiques et minéralogiques de la formation de ses formes expressives ; et il nous parle aussi des « heures perlées et grenées, granuleuses, stratifiées » du poème dantesque anticipant ainsi quelques-unes des analogies majeures de l'écriture de Paul Celan. On peut lire *Entretien sur Dante* traduit par Louis Martinez, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977. Sur Dante, Michelet et Mandelstam, on lira avec profit Jean-Michel REY, « En mémoire de la poésie », *Littérature*, 133, 2004, p. 20-29.

• 28 – Notamment *Physique II*, 192b 28-29.

• 29 – Je songe à « Le mollusque », « Escargots », « Notes pour un coquillage » du *Parti pris des choses* (1942) : Francis PONGE, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Beugnot, Paris, Gallimard, 1999, p. 24-27, 38-41. Ensuite, j'évoque le récit *La Spirale* de *Le Cosmocomiche* (1965), puis re-traborsé dans *Le Conchiglie e il tempo* de *La Memoria del mondo e altre cosmocomiche* (1968) : Italo CALVINO, *Romanzi e Racconti*, t. II, éd. Milanini, Milan, Mondadori, 1992, p. 206-221, et 1243-1247. Sur le document et le paradigme en même temps expressif, morphologique et paléontologique, voici quelques lignes très instructives de Mario PRAZ, *Histoire de la décoration d'intérieurs. La philosophie de l'ameublement* (1964), trad. de l'italien par Adriana R. Salem, Marie-Pierre et Charles Boulay, Londres/Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 19-21 : « La maison où habite l'âme n'est que la projection de celle-ci. [...] La demeure toute entière finit par devenir le moule de l'âme, l'enveloppe sans laquelle elle se sentirait comme un escargot privé de sa coquille. » Mais on devrait relire Taine, notamment le début de l'Introduction à *l'Histoire de la littérature anglaise* (1863), que je cite en exergue au paragraphe suivant, la méthode indiciaire de la *Connoissance* de Giovanni Morelli (emblématisée par l'exergue, placé lui aussi en tête du paragraphe suivant, à un pamphlet du 1836, *Balvi magnum, das ist Kritische Betrachtung des balvischen Missale*), et les remarques de Walter Benjamin sur l'espace-boîtier dans la section *Das Interieur, die Spur* du *Livre des Passages*

intentionnelle²⁶. Dans son *Entretien sur Dante* (1933), Ossip Mandelstam disait justement que pour le poète italien, très admiré par Claudel et Michelet, la forme n'était pas du tout une « enveloppe » mais une « sécrétion » de la matière, qu'elle était « pressée » du fond et de l'idée²⁷. Or, dire que la forme-matière de l'art est une *forme formée et fermée* du dedans, cela veut dire qu'elle est conforme aux lois, aux mesures et aux besoins de sa nature substantielle. Ce n'est pas un hasard si le motif classique de l'autoréflexion rhétorique sur la beauté du nautilus – par exemple dans l'épigramme *Nautille* de Callimaque, ainsi que dans *L'Homme et la coquille* de Valéry –, sera repris par Francis Ponge. Le poète français choisira l'« être-à-coquille » comme symbole « héroïque » de la production artistique et littéraire, et justement de ce qu'on pourrait appeler une bio-éthique du poétique, peut-être inspirée par Aristote²⁸. Plus tard encore, Italo Calvino, éminent admirateur de Ponge, dira la même chose, notamment dans un récit allégorique intitulé *Spirale* : partie adéquate de son être, l'appétit ou l'instinct à la forme si vulnérable de la coquille est la *buia fatica* de l'existence qui se fait œuvre d'art en mouvement et document-monument itinérant, car elle est forme de vie bien plus que produit fabriqué du dehors et mis en forme solide par construction de matériaux préexistants²⁹.

• 26 – P. VALÉRY, *L'Homme et la coquille* (1937), *Œuvres*, t. 1, op. cit., p. 887.

• 27 – Mandelstam parle ainsi de l'« attention géologique » à porter à la morphogenèse de la *Commedia*, des temps paléontologiques, météorologiques et minéralogiques de la formation de ses formes expressives; et il nous parle aussi des « heures perlées et grenées, granuleuses, stratifiées » du poème dantesque anticipant ainsi quelques-unes des analogies majeures de l'écriture de Paul Celan. On peut lire *Entretien sur Dante* traduit par Louis Martinez, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977. Sur Dante, Michelet et Mandelstam, on lira avec profit Jean-Michel REY, « En mémoire de la poésie », *Littérature*, 133, 2004, p. 20-29.

• 28 – Notamment *Physique II*, 192b 28-29.

• 29 – Je songe à « Le mollusque », « Escargots », « Notes pour un coquillage » du *Parti pris des choses* (1942) : Francis PONGE, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Beugnot, Paris, Gallimard, 1999, p. 24-27, 38-41. Ensuite, j'évoque le récit *La Spirale* de *Le Cosmocomiche* (1965), puis ré-élaboré dans *Le Conchiglie e il tempo* de *La Memoria del mondo e altre cosmocomiche* (1968) : Italo CALVINO, *Romanzi e Racconti*, t. II, éd. Milanini, Milan, Mondadori, 1992, p. 206-221, et 1243-1247. Sur le document et le paradigme en même temps expressif, morphologique et paléontologique, voici quelques lignes très instructives de Mario PRAZ, *Histoire de la décoration d'intérieurs. La philosophie de l'ameublement* (1964), trad. de l'italien par Adriana R. Salem, Marie-Pierre et Charles Boulay, Londres/Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 19-21 : « La maison où habite l'âme n'est que la projection de celle-ci. [...] La demeure toute entière finit par devenir le moule de l'âme, l'enveloppe sans laquelle elle se sentirait comme un escargot privé de sa coquille. » Mais on devrait relire Taine, notamment le début de l'Introduction à *l'Histoire de la littérature anglaise* (1863), que je cite en exergue au paragraphe suivant, la méthode indiciaire de la *Connoissance* de Giovanni Morelli (emblématisée par l'exergue, placé lui aussi en tête du paragraphe suivant, à un pamphlet du 1836, *Balvi magnum, das ist Kritische Betrachtung des balvischen Missale*), et les remarques de Walter Benjamin sur l'espace-boîtier dans la section *Das Interieur, die Spur* du *Livre des Passages*

Lieux en formation

* On pourrait comparer l'état dispersif et l'état attentif de l'esprit, respectivement, au mouvement de translation d'un corps solide et à celui de rotation du corps sur lui-même. La rotation est l'image de la fixation de l'esprit. La fixation est, d'ailleurs, beaucoup plus coûteuse que la translation de l'esprit. *

VALÉRY.

Dans le cadre de cette morphologie de l'œuvre d'art et de cette comparaison avec la formation cochléaire qui vient naturaliser la *praxis* artistique, je veux évoquer quelques exemples complémentaires avec les mots de Vasari : *non murato, ma veramente vivo*.

D'abord, le travail de Mario Merz, largement inspiré par le motif baroque (de toute évidence, Borromini) et naturel de la spirale de la coquille, fréquemment accompagné par les séries numériques du mathématicien italien Léonard Pisano, dit Fibonacci (1170-1250). La spirale est ici métaphore et modèle à la fois de la forme et du chaos, de la génération organique de formes géométriques en symétrie rayonnante, et de la destruction tellurique par les vagues sismiques du tremblement de terre³⁰. Elle l'est aussi de l'inconscient et de l'au-delà surnaturel incarné dans les arabesques médiumniques, organiques et spiralées du bouclier d'Achille, des nids d'oiseaux, des courbures végétales *Modern' Style*, ou de l'« enroulement embryonnaire » dans l'imaginaire iconographique du XIX^e siècle, repris, malgré toutes les différences proclamées, par le surréalisme (fig. 2 et 3)³¹. Cette polarité symbolique

(notamment [1, 2, 6] et [1, 4, 5]). Voir Charles RICE, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, New York, Routledge, 2007.

• 30 – *Fibonacci 1202 Merz 1970*, Turin, Galerie GianEnzo Sperone, 1972, et *Fibonacci Sequence 1-55*, Turku, The European Sculpture City, 1994. Cf. Mario MERZ, *Interview avec Germano Celant* en 1971, réédité dans Danilo ECCHER (éd.), *Mario Merz, cat. exp.*, Trente, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, fév.-avril 1995, Turin, Hopefulmonster, 1995, p. 170-192.

• 31 – On consultera notamment, parmi les vingt-huit illustrations sur onze pages, les dessins à plume médiumniques, dits automatiques ou mécaniques, ornés avec boucles et spirales, tirés de Théodor FLOURNY, parmi les fondateurs de la psychologie expérimentale et auteur de *Esprits et Médiums. Mélanges de Métapsychique et de Psychologie* (Genève, Kündig, 1911), par André Breton dans son article programmatique, « Le Message automatique », *Minotaure*, 3-4, décembre 1933, p. 54-65, notamment p. 56 sq. ; cf. André BRETON, *Œuvres complètes*, t. II, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, p. 375-392. Dans le même numéro, « D'un certain automatisme du goût » de Tristan Tzara affiche des filiations figurales et sensorielles inédites entre « profondeurs tactiles » des accessoires *fashion* et l'architecture intra-utérine, et Brassai publie six *Sculptures involontaires* (1932) légendées par Salvador Dalí – auteur ici de « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture *Modern' Style* » aussi – : il s'agit de formes ou plutôt, nous suggère très précisément Didi-Huberman, « formations au sens géologique, biologique, morphologique, voire psychanalytique du terme », de formes-de-vie résiduelles, arabesques et serpentine, enfantées par hasard ou sorties de l'« enroulement involontaire » et récupérées par l'artiste-ethnologue des pratiques

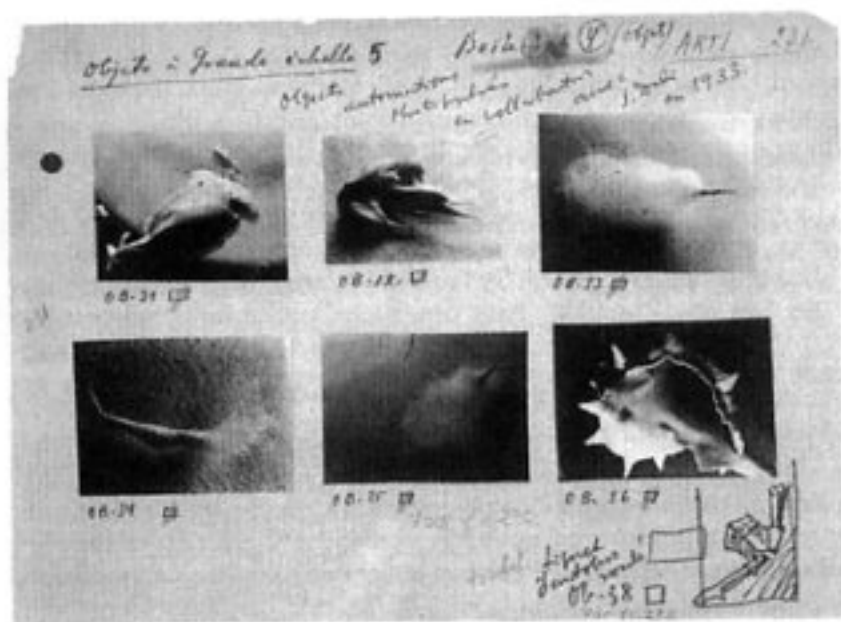


Fig. 2. - Brassai, *Sculptures involontaires*, 1932.

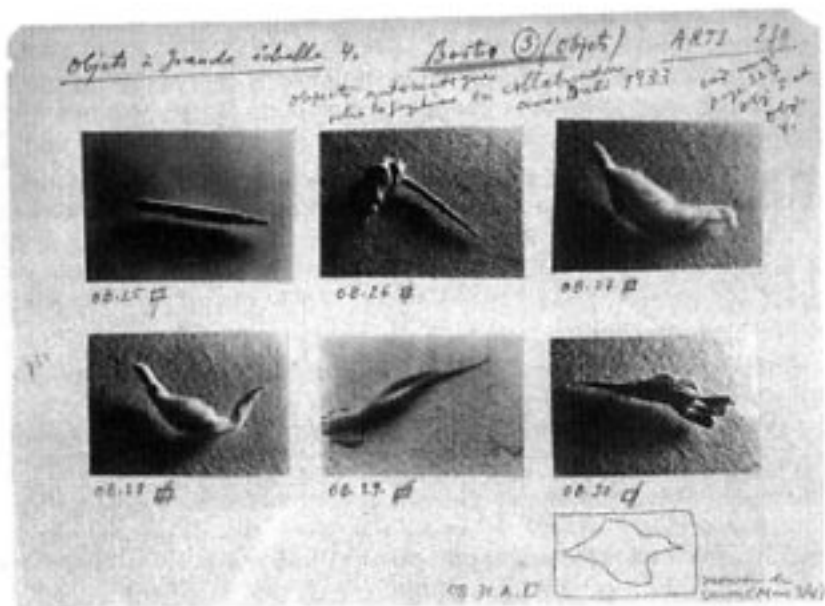


Fig. 3. - Brassai et Salvador Dalí, *Sculptures involontaires, Minotaure*, 3-4, 1933.

reste présente dans d'autres œuvres³² de l'artiste de l'Arte Povera (voir planche III, n° 4), et je me limite à remarquer que ces vagues énergétiques de puissance négative et destructrice ne peuvent qu'évoquer les paysages entropiques de Robert Smithson³³, par exemple sa célèbre *Spiral Jetty* (1970) ou *Spiral Hill* (1971, fig. 4), car ses *Earth Works* ou *Earth Projects* mettaient au jour de manière intensive et déformatrice le mouvement physique d'indifférenciation matérielle (donc in-intentionnelle et non-artistique, mais symbolique et formelle aussi : le noir des tourbes ou des rochers et le blanc des cristaux de sel) entre production et disparition, art et nature, monument et document, mémoire et oubli, espace et site, architecture et lieu, et ainsi de suite.

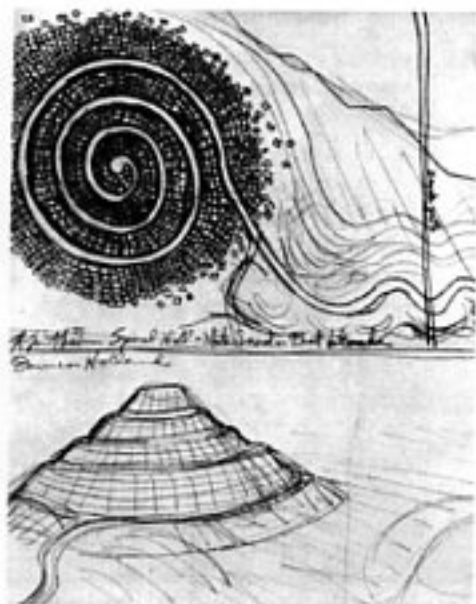


Fig. 4. – Robert Smithson, *Spiral hill*, 1971, dessin sur papier.

quotidiennes – pâte dentifrice et de pain, morceaux de coton hydrophile et de savon, tickets de bus et de métro roulés, et justement une coquille –, à la place des formes naturelles répertoriées par les taxonomies scientifiques de conchyliologie du XVIII^e siècle. Cf. Katharine CONLEY, « Modernist Primitivism in 1933: Brassá's Involuntary Sculptures in *Minotaur* », *Modernism/modernity*, 10/1, 2003, p. 127-140; Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna. Essai sur le drap tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 119-126; Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny. Essays on the Modern Unhomely*, Cambridge (Mass.)/Londres, MIT, 1992, p. 151 sq.; Stephen PHILIPS, « Introjection and projection. Frederick Kiesler and his dream machine », dans Thomas MICAL (éd.), *Surrealism and Architecture*, Londres, Routledge, 2004, notamment p. 140-141; Hal FOSTER, *Proletarian gods*, Cambridge (Mass.)/Londres, MIT, 2004, p. 99 sq.; Mette Kia KRAPPE MEYER, « Objets flottants », *Images re-vues*, 4, 2007 (http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=23).

• 32 – Parmi d'autres, notamment dans *Lumaca (snail)* (1976), exposée au Musée d'art contemporain du Castello di Rivoli, faite avec des morceaux d'argile et de coquilles collés sur une toile détrempée en gris clair ton sur ton, qui semble s'inspirer directement des lignes du Ponge de 1942. La même polarité affecte aussi *Terrae motus, in quel tempo...* (1984), œuvre à techniques mixtes et néon sur toile présentée à *Terrae Motus alla Reggia di Caserta*, exposition internationale consacrée au tremblement de terre de Naples organisée par la Fondazione Amelio per l'Arte Contemporanea en 1992.

• 33 – Cf. Jean-Christoph AMMANN, « Die Spirale im Werk von Richard Long, Mario Merz, Bruce Nauman und Robert Smithson », dans Hans HARMANN et Hans MISLIN (dir.), *Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur – eine interdisziplinäre Sehens*, cat. exp. Bäle, Gewerbemuseum/Museum für Gestaltung, Bäle (Gewerbemuseum/Birkhäuser), 1985, p. 99-102.

Dans ces œuvres, il faut souligner le rapport entre la production et la pratique du lieu même de l'habiter. Je pense ainsi à *Living Sculpture*³⁴ de Marisa Merz (1966, fig. 5), tuyau en aluminium de forme hélicoïdale pendu au plafond, très léger, qui s'enveloppe en un mouvement continu et fluide comme un énorme ornement directionnel (Richtungsschmuck, avec Semper et Warburg), ainsi que les viscères miroitants des femmes-spirales ou de quelques autres *Hanging Sculptures* de Louise Bourgeois³⁵. Mais, finalement, cette sculpture à la fois vivante et construite, organique et industrielle, évoque le *Merzbau* (1918-1938) de Kurt Schwitters (fig. 6), bâtiment *Unhomely* (Anthony Vidler) ou *pseudo-monument* (pour le dire avec les mots de Ian Flavin à propos de l'esquisse de Tatline pour un *Monument à la Troisième Internationale* [1919]) précaire et hypertrophique plusieurs fois assemblé et recommencé – à Hanover, en Norvège, en Angleterre – pour fuir les nazis, finalement détruit, développé justement autour d'une colonne hélicoïdale. À la fois œuvre plastique et pléthore organique, architecture et « cancer qui envahit peu à peu tout l'espace architectural » (Yves-Alain Bois), cette œuvre désœuvrée est en même temps peinture et collage, journal intime et demeure-musée privée de l'artiste autrichien, *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art total,



Fig. 5. – Marisa Merz, *Living Sculpture*, 1966, aluminium, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

• 34 – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea de Turin. Reprise éloquent de du modèle typologique de l'architecture organique du modernisme, dont deux gloses d'Aristote, notamment *Et. Nicom.*, 1168a 7, nous donnent une idée très précise : « Houses are not "dead matter" but natural secretions of mankind », et « Dabei sollte das Haus gemäß Aristoteles weder als tote Materie noch als eigenständiges Lebewesen interpretiert werden, sondern als natürliche Sekretion des Menschen – vergleichbar wie das Schneckenhaus für eine Schnecke. » Ainsi Stephen CLARK, *Aristotle's Man. Speculations upon Aristotelian anthropology*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 62, et Dörte KUHLMANN, dont on consultera en ligne la thèse *Lebendige Architektur – Metamorphosen des Organismus*, Verso Band 4, Bauhaus-Universität, Universitätsverlag Weimar, 1998. On lira aussi Anthony VIDLER, *Warped spaces. Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (Mass.), MIT, 2000, p. 148-149, et 243 sq.

• 35 – Je songe à deux sculptures en aluminium, *Sans titre* (2004) et *Le Couple* (2003), mais le motif obsessionnel de la *Spinal Woman* remonte au début des années cinquante et a été réalisé en matériaux et techniques très divers.

et somptueuse végétation parasitaire, pastiche dada de la *Wunderkammer* et métamorphose protéique de la vie comme œuvre d'art ininterrompue qui, selon Hans Richter, « croît avec l'artiste, avec son esprit et son corps, tout au long de son existence ». Pour le dire avec les mots d'Herman Scheffauer d'après la sortie du film expressionniste *Der golem – Wie er in die Welt kam* de Paul Wegener (1920) et à propos des décors dessinés par l'architecte Hans Poelzig et sa femme, sculptrice, Marlene, ce document-monument organique et expressif est le *sculptural space* d'une « *weird but spontaneous internal architecture, shell-like* ».

D'ailleurs, avec Ponge, c'est selon le parti pris de cette morphogénèse à la fois artistique et biologique qu'on peut reformuler l'impératif socratique : *Connais-toi donc d'abord toi-même*. Reformulation bien sûr ironique de l'humanisme, mais qui nous oblige aussi à ne pas oublier que, selon cette *poïésis naturelle* qui entrelace l'œuvre d'art et la vie de l'artiste et de la nature en général, le vivant et le mort, l'intérieur et le dehors, l'actif et le passif, se côtoient et se bordent, ils ne s'excluent pas du tout.

Dans le tableau de Rembrandt, le mélange de lumière et d'ombre nous donne à voir justement l'espacement pluriel, l'espace d'éléments simultanés et hétérogènes, de simultanités conflictuelles et contractuelles, l'espace d'auto-représentation où le sujet de la pensée prend finalement position, où il se met en figure et se feint, *si finge*, où il se dépeint et se dit en tant que tel. Valéry³⁶ a défini ce lieu par le mot *géographie* : « insignifiant » et « informe » pour l'intellect, il est l'archipel visuel que l'œil perçoit et que l'esprit ne sait pas définir, l'espace aux limites indéfinies et risquées de ce que la pensée n'est pas ou de ce qu'elle n'est plus, et qui pourtant lui permet de se distinguer et de s'affirmer. Michelet³⁷, qui parle de géographie « en historien », décrit, lui, le tableau avec le mot *géologie*, territoire de sédimentations et de palimpsestes, terrain vague des ruines du temps, où l'histoire redevient



Fig. 6. – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1918-1938.

• 36 – P. VALÉRY, *Le Retour de Hollande*, op. cit., p. 852-853.

• 37 – J. MICHELET, *Journal*, t. I, op. cit., p. 303.

nature, et la forme, informe. Renversement de l'attitude destructrice et annihilatrice de la *Première Méditation* de Descartes face aux architectures délabrées, prises comme paradigme de faux-savoir, attitude sur laquelle un grand admirateur de l'auteur du *Peuple*, Charles Péguy³⁸, écrira des pages d'une intelligence féroce, Michelet établit donc une *topologie* de la pensée en général et du savoir dans son rapport à lui-même en particulier en tant qu'historien. Du lieu de production de son propre discours, il trace ce que Nietzsche appellerait l'*Existenz-Voraussetzung*, le présupposé existentiel : de cela, il ne cesse de mesurer et façonner les effets sur son travail et sur ce qu'on devra nommer sa politique de la mémoire, y compris du patrimoine³⁹.

Matrices et lettres

« Lorsque vous tournez les grandes pages froides d'un in-folio, les feuilles jaunies d'un manuscrit, bref un poème, un code, un symbole de foi, quelle est votre première remarque? C'est qu'il ne s'est point fait tout seul. Il n'est qu'un moule, pareil à une coquille fossile, une empreinte, pareil à l'une de ces formes déposées dans la pierre par un animal qui a vécu et a péri. Sous la coquille, il y avait un animal, et sous le document il y avait un homme. Pourquoi étudiez-vous la coquille, sinon pour vous figurer l'animal? De la même façon vous n'étudiez le document que pour connaître l'homme; la coquille et le document sont des débris morts, et ne valent que comme indices de l'être entier et vivant. C'est à cet être qu'il faut arriver; c'est lui qu'il faut tâcher de reconstruire. »

TAINÉ.

« *Ex ungue leonem... Aus dem Schneckenhause die Schnecke.* »

MORELLI.

Si le vieillard en méditation symbolise bien la conscience que l'artiste a de sa *praxis*, la comparaison avancée par André Chastel avec le *Cogito* nous engage à faire travailler autrement le modèle classique de l'artiste en représentation qui se peint soi-même, qui *dipinge di sé*⁴⁰. On pourrait par exemple tracer avec René Huyghe

• 38 – Charles PÉGUÏ, *Heureux les systématiques* (1905), *Œuvres en prose complètes*, t. II, éd. Barac, Paris, Gallimard, 1988, p. 302 *sq.*

• 39 – Sur le privilège donné au Musée des Monuments français contre le Louvre, Francis HASKELL, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993, § X.

• 40 – Sur le motto de Cosimo de' Medici en analogie avec le *Cogito*, André CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1959, p. 102, et Jean-Marie PONTEVIA, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, t. III, Bordeaux, William Blake&Co, 1986, p. 30; ainsi que Martin KEMF, « "Ogni dipintore dipinge sé". A neoplatonic Echo in Leonardo's Art

une « logique de la profondeur » chez Rembrandt, selon laquelle le regard s'intériorise de plus en plus et s'exclut du dehors, affecté par la mélancolie. Déjà Michelet avait superposé une analyse iconographique et une suggestion poétique en envisageant l'évidente posture mélancolique de l'homme méditatif. Dans le *Journal*⁴¹, il avance une comparaison avec *Mélancolie I* de Dürer – dont il achète une reproduction en 1825 pour son bureau – et peut-être un *Saint Jérôme* de Guido Reni.

Mais c'est une page de *L'Amour*⁴² qui retient mon attention. Du tableau de Rembrandt, rapproché à nouveau de la peinture italienne, l'historien fait ressortir les personnages féminins : la femme en ombre à l'étage supérieur, et la bonne artisan le feu – qui pourrait bien être la mort, là, dernière *femme de ménage* dont nous parle quelque part Péguy. Voici une scène « pêle-mêle d'étude et de ménage », voici une scène *autre* sinon majeure, peut-être plus secrète, de naissance et de mort du philosophe. « Il est bien des études, écrit Michelet, où, sans le savoir, [la femme] apporte bien plus qu'elle ne peut ôter » à la « pensée abstraite » de l'historien-philosophe. Dans ces lignes écrites en 1858 (mais ébauchées dès 1836), je lis l'effet discret de l'autobiographie de Giambattista Vico et, d'une façon minimale mais décisive, je remarque comment le livre du philosophe est ainsi déplacé de l'intérieur par son roman familial. Michelet – et comment ne pas songer à Schwitters? – nous parle du mouvement centripète d'un travail acharné selon lequel dans l'engendrement de chaque œuvre « vraiment humaine [et d'une] pensée forte et vivante et qui a corps » il y a un « puissant tourbillon [qui] emporte, et s'assimile, s'approprie tout ce qui eût pu le distraire. Combien plus aisément si ce qu'on appelle distraction est justement le fond du cœur, votre amour et la femme aimée⁴³! » À mes yeux, Michelet est ici très proche de Nietzsche, de son insistance sur l'interminable mouvement tournant sur soi qui est véritable pratique et exercice moral, bref le vrai *style de la pensée*.

Chez Claudel aussi, l'œuvre – de peinture, de poésie, ou de la pensée elle-même – dont le vieillard en méditation est en attente, est engendrée au pluriel et affectée par des matrices différentes, voire hétérogènes. Pour lui aussi, l'œuvre de Rembrandt est exceptionnelle justement parce qu'elle ne rature pas les traces successives, les incidents latéraux, les commencements indéfinissables de sa génération, parce qu'elle rend visible la genèse même de son idée. Ce que Valéry

Theory? », dans Cecil H. CROUGH (éd.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1976, p. 311-323; F. Frank ZÖLLNER, « Ogni dipintore dipinge sé ». Leonardo da Vinci and "Automimesis", dans Mathias WINNER (dir.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hersteiana. Rom, 1989*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1992, p. 137-160.

• 41 – J. MICHELET, *Journal*, t. I, op. cit., p. 304.

• 42 – J. MICHELET, *L'Amour* (1859), *Œuvres complètes*, t. XVII, éd. Viallaneix-Glovindane-Moreau, Paris, Flammarion, 1965, p. 106; cf. aussi *Journal*, t. I, op. cit., p. 203-204.

• 43 – *Ibid.*, p. 104-105.

aurait appelé l'acte de la pensée et de l'œuvre d'art, qui garde toujours, malgré soi, quelque peu de ses occasions et résistances génératrices, et qui est justement pour cela à opposer notamment aux énoncés sans mémoire des philosophes.

Trois endroits du tableau de Rembrandt exposent cette génération travaillée par la mémoire.

D'abord, les portes. Dans le *Philosophe en méditation* (voir planche II, n° 2), il y en a deux. Une, en haut, peut-être celle de la chambre matrimoniale; l'autre en bas, fermée derrière le vieillard, comme si elle menait à une cave selon un mouvement de repliement sur soi-même, *in interiore homini*. Une note du deuxième voyage en Hollande de juillet 1933, dit que Claudel était déjà hanté par un « foyer invisible de clarté » serré par les fantômes, par un bassin de lumière noire qui fourmille de « trésors du rêve et de la mémoire antérieure à la vie »; cette mine abyssale de l'immémorial, est précisément l'*ailleurs* derrière le philosophe, l'utopie noire de son origine, le non-lieu ou le lieu rêvé, voire le lieu illocalisable du rêve que le sujet de la veille doit exclure et isoler par sécrétion et qui cependant hante son univers de localisations⁴⁴. Or, aux « inépuisables ténèbres » et à « l'empire des défunts⁴⁵, » au passé et à l'inconscient à jamais actif par rapport au présent et à la veille, bref au lieu de production du savoir, il faut que l'homme qui pense donne leur juste place. Si la mise au pluriel de la toponymie déplace toute topique iconographique et dérange toute (auto)-identification certaine, voici donc une topographie, voire une topologie qui théâtralise une véritable généalogie du sujet de la pensée. D'autant plus que cette petite porte condamnée au dos de l'homme en méditation, cet « héritier moderne de l'Ecclésiaste » (Claudel), pourrait être aussi la « porte étroite » d'où l'on attend l'entrée du Messie, l'événement qui ne cesse jamais d'arriver, la coupure pure de l'histoire, à la fois déjà là et à jamais différée. Dans ce sens, elle figurerait l'apocalypse du temps qui éveillera, ou qui a déjà éveillé, l'existence à sa véritable essence éternelle, qui rendra chacun à soi-même comme à un autre. Un vers du poème *Corona* de Paul Celan⁴⁶ nous dit justement que nous tous dormons comme le vin dans des coquilles, *wir schlafen wie Wein in den Muscheln*.

• 44 – « [...] on sécrète une sorte de paroi pour l'isoler, pour entourer le monde du rêve, où le rêve a été et cependant n'est pas : il est mis entre une parenthèse. Ainsi, dans notre histoire personnelle, il y a des chambres fermées, où nous avons été autres que nous sommes. » Ainsi P. VALÉRY, *Cours de Poétique au Collège de France*, leçons 2 à 16 notées par G. Le Breton et publiées dans le dossier préparé par R. CONTE, *Recherches poétiques*, 5, 1996, p. 11.

• 45 – P. CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier*, op. cit., p. 24-25.

• 46 – On remarquera que la carte postale envoyée par Paul à son fils Eric le 23 août 1967 est une reproduction d'un autre tableau de Rembrandt déjà évoqué plus haut, dont le sujet est très proche du *Philosophe* du Louvre, *Le Savant à son bureau* de la National Gallery de Londres. Cf. Paul CELAN et Gisèle CELAN-LESTRANGE, *Correspondance 1951-1970*, t. II, éd. par B. Badiou avec le concours d'É. Celan, Paris, Le Seuil, 2001, fig. 110.

Et nous voilà encore une fois reconduits à la spirale de l'escalier de cette étrange chambre-coquillage. À l'école du Japon et non plus de Mallarmé⁴⁷, Claudel⁴⁸ pose un regard langagier sur la peinture; pour lui, c'est la langue et l'écriture qui donnent à voir le tableau, c'est une rêverie sur la lettre qui instruit l'analyse de la composition picturale et la compréhension du sujet, c'est le lexique qui dicte l'exégèse de l'image visuelle :

« Il y a un mot en français dont le dispositif graphique traduit en quelques traits toute l'idée du tableau : c'est le mot : SOI. S, c'est l'escalier [...]. I, c'est un flambeau allumé. Et O, c'est un miroir. »

Je reviendrai brièvement sur les deux derniers éléments. Je remarque d'abord un véritable basculement perceptif et iconologique avancé grâce aux Saintes Écritures : chez Claudel, le flambeau « c'est ce soleil invisible de l'autre côté de la fenêtre dont il est écrit qu'il illumine tout homme venant au monde ». Grâce à ce geste interprétatif apparemment modeste, Claudel invite le spectateur à séparer la spirale de l'escalier et le motif plastique du mouvement sinueux du flambeau, modèle canonique de l'esthétique baroque de la grâce, issu d'Aristote et que l'on retrouve chez Lomazzo, Du Fresnoy ou Hogarth. Et pourtant, chaque spectateur cultivé, quant à lui, pourra remarquer que cette ligne serpentine est très différente de la ligne de la beauté admirée par Hogarth ou Léonard – ou parodiée et carnalisée par d'autres⁴⁹ –, et puis commentée par Ravaisson, Bergson et Valéry. Cette ligne serpentine, me semble-t-il, évoque la spirale vertigineuse de « l'escalier de l'esprit humain » parcouru jusqu'au but par l'*Igitur* de Mallarmé, ou les tourbillons agités du *pathos* des chevelures et des draps de la Vénus naissante de Botticelli qui hanteront Aby Warburg, ou, finalement, les lignes pas moins affectées de passion de Bernini – notamment les lignes bouclées des cheveux en pierre du Christ⁵⁰, ou les lignes gelées de l'extase de Sainte Thérèse à la chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria.

Dans ce sens, je dirais que même chez Claudel la spirale de la lettre S et de l'escalier se prête à un usage double sinon disjonctif, presque dialectique.

• 47 – *Igitur* descend la « spirale vertigineuse » des « escaliers de l'esprit humain », symbole d'une introspection et d'une séparation du monde partagées avec le *Cogito* : Stéphane MALLARMÉ, *Igitur* (1869), *Œuvres complètes*, éd. Mondor-Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 438-439, 448, 437. À voir P. CLAUDEL, *Idéogrammes Occidentaux* (1926), *Œuvres en prose*, op. cit., p. 88, et *Art poétique* (1907), éd. Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984, p. 107. Sur ce point, je me permets de renvoyer à Filippo FIMIANI, *Poetica Mondo*, Palerme, *Æsthetica*, 2001, p. 21-24.

• 48 – P. CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier*, op. cit., p. 23.

• 49 – Par exemple par Thomas ROWLANDSON, *The Exhibition Stare-Care*, vers 1800. J'emprunte l'exemple à Victor I. STOICHITA et Anna Maria CORDECI, *Goya. The Last Carnival*, Londres, Reaktion Books, 1999, fig. 55, p. 102 sq.

• 50 – *Il Salvatore*, 1679-80, Norfolk, Chrysler Museum; selon Irving Lavin, il s'agit de la dernière œuvre de Bernini.

D'une part, l'*Art poétique* avait déjà affirmé que l'idée la plus essentielle du mot « SOI » est la séparation ; d'ici, par l'intermédiaire du tableau de Rembrandt, la critique féroce du *Cogito* cartésien, accusé d'avoir immobilisé et mortifié le mouvement ontologique d'intériorisation dans une excroissance et une solidification de soi indifférent à l'Autre⁵¹. C'est dans cette direction d'une iconographie de la posture du philosophe bouclé sur lui-même et installé à jamais dans l'immuabilité logique des idées rationnelles, qu'il faut lire le pastiche claudélien de l'énoncé de Descartes : *Je pense assis*. Elias Canetti analysera justement l'être assis en tant que position symbolique de distinction et posture de pouvoir, intellectuel et politique.

D'autre part, pour Claudel, la vis de l'escalier nous invite à la méditation sur la nature éternelle de l'âme. Nature à la fois simple – en tant que créée par Dieu, comme le blé de semence de la *forma substantialis* incorruptible, par exemple chez saint Paul⁵² ou Augustin⁵³ –, et complexe, voire composite. Car la spirale de l'escalier est similaire au pressoir d'une presse typographique, et cette autre analogie figurative appelle finalement la métaphore majeure, dès Platon, du dispositif de l'inscription et de la mémoire. Avec ce glissement métaphorique, le poète introduit ainsi, me semble-t-il, une allégorie, finalement positive mais peut-être ontologiquement problématique, de la nature *poétique* de la pensée elle-même et de son œuvre, en même temps fixation du fugitif et composition de l'hétérogène, à la fois rétention et choc, souvenir et événement⁵⁴.

• 51 – On remarquera, avec Starobinski, le double mouvement de la transparence et de l'égalité absolue dans le mythe psychosocial en plein air de Rousseau – dans le *Contrat Social* (livre I, 1) ainsi que dans l'*Émile* (livre IV), dans *La Nouvelle Héloïse* (livre V, lettre VII) et dans les *Rêveries* (Promenade IX), et ailleurs encore – : réalisé en figure par la fête élégiaque et arcadique spontanée, ou simultanée et sans centre, ou bien créé par un feu singulier et centrifuge, ce mouvement d'universalisation généralisée selon lequel « chacun » se donne à « tous » ou à « tout autre » et *vice versa* est justement en spirale. Cf. Jean STAROBINSKI, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle* (1957), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1971, p. 116 *sq.*, notamment p. 127-129, ainsi que « J.-J. Rousseau, la promenade en campagne et le pacte social », *Lectio Magistralis Laurea Honoris Causa*, Naples, Université orientale, le 19 décembre 2008.

• 52 – *I Cor XV*, 36-37, 42-43.

• 53 – Notamment *De Genesi ad Litteram*, 5, 23.

• 54 – « L'œuvre de l'impression est double : d'une part elle fixe et de l'autre elle compose. Elle fixe ce qui n'était que fugitif et tentative par un effort instantané elle le fait pénétrer pour y demeurer dans notre substance, elle transforme la notion brute en intelligence et l'effluement en une possession. Et d'autre part elle compose, elle solidifie ce qui était disjoint, elle réunit les lettres en mots, les mots en lignes, les lignes en pages, et les pages en cette brisque compacte qui est un livre susceptible d'un être. C'est l'effort de notre volonté, mais il est aussi celui des circonstances souvent doulosarcuses avec lesquelles elle coopère. Ainsi s'obtient en nous, avec l'intelligence de notre destinée, celle de notre devoir. Ainsi, échappant à l'immédiat, trouvons-nous le moyen de communiquer avec tous les moments de notre durée. Ainsi, devenus à nos propres regards conséquents et intelligibles, nous soustrayons-nous, réunis à notre Cause par l'amour dans la liberté, au hasard, et vivons-nous à chaque moment tout l'ensemble de notre personnalité. Ainsi par l'intermédiaire de l'épreuve

Après-coups

« Fenêtre, toi, ô mesure d'attente,
tant de fois remplie,
quand ta vie se verse et s'impatiente
vers une autre vie. »

RILKE.

Nous voici enfin au troisième élément du tableau de Rembrandt, la *fenêtre*, au-delà de laquelle l'homme en méditation avec la tête mélancoliquement penchée, n'arrive rien à voir. S'inspirant du tableau de Rembrandt et des commentaires de Valéry, Marc Richir⁵⁵ a argumenté que ce philosophe en représentation symbolise véritablement le sujet fondateur et inaugural de notre modernité spéculative, du monde réduit à l'image du monde; opposé en cela à l'*en-être* de Merleau-Ponty. Aveugle à l'*aistheton*, le regard du philosophe qui « s'enlignaonne en son réduit » (selon l'expression remarquable déjà de Théophile Gautier) relève l'être-là de l'être sensible dans une signification uniquement intellectuelle et abstraite. Nous savons bien que l'être-en-face, que la *Gegenüber-Stellung* contrastive du sujet du discours de notre modernité instituée par Descartes, circonscrit et clôt le regard, le réduit à l'œil, inscrit l'invisible dans le quadrillage de la perspective dont la fenêtre, dès Leon-Battista Alberti, est modèle et paradigme. Mais ce que Richir⁵⁶ appelle ailleurs la « défénéstration » du sujet dans la lumière et la chair du monde, de la nature et de l'histoire, peut se tourner aussi, peut-être plus profondément, dans une nudité sans abri, peut se renverser dans une exposition radicale à un envahissement de l'espace et de l'être au sens le plus archaïque, à une continuité et à une indifférence ontologique radicale selon laquelle « il est impossible de s'envelopper en soi, de rentrer dans sa coquille », de s'affirmer en tant qu'existant et individualité, même biologique⁵⁷.

Par contre, chez Claudel, c'est précisément la fenêtre qui invite le sujet à d'autres réflexions sur la pratique de la peinture et de la vision comme telle. Membrane ambiguë avec le dehors, elle se double en flambeau et miroir et devient ainsi le lieu iconique d'une confrontation entre la puissance de l'art et la toute-puissance de son modèle, entre la création de l'artiste et la Création du Créateur. Le regard critique de Claudel déborde donc le code allégorique et pousse l'iconographie vers sa tache aveugle; l'érudition savante est saturée par l'interrogation religieuse sur

transformons-nous le brouillon en typographie » (P. CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier*, op. cit., p. 25-26).

• 55 – Marc RICHIR, « Phénoménalisation, distorsion, logologie », *Textures*, 4-5, 1972, p. 64-65.

• 56 – M. RICHIR, « La défénéstration », *L'Arc*, 46, 1971.

• 57 – L'expression de Lévinas, tirée de *De l'existence à l'existant* (1947), dit d'un renversement du *Cogito*; sur cela, Filippo FIMIANI, « Plasticità », dans Pina DE LUCA (dir.), *Intorno all'immagine*, Milan, Mimesis, 2008, p. 59-72.

les conditions de possibilité de la visibilité elle-même. La lumière au-delà de la fenêtre n'est pas naturelle et on ne la voit pas, mais elle fait pourtant voir. Source de visibilité, l'invisible excède soit le miroir, c'est-à-dire le plan de l'imitation du réel, soit la fenêtre, c'est-à-dire le cadre du récit pictural. Au-delà de la *mimesis* et de l'*istoria* du tableau, l'invisible est *inventé* par l'énoncé critique, au double sens de la création et de la trouvaille.

Finalement, l'invisible est trouvé après-coup. En feuilletant l'exemplaire de *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Claudel est saisi par un détail, auparavant inaperçu, de la fenêtre du *Philosophe en méditation* – pour lui, on y trouve une croix latine⁵⁸. Le hasard donne donc au poète-critique une véritable seconde vue, une *visio nova*. Admirable chance : les surprises, les sursis et les distractions se recomposent en présence réelle, en conviction intellectuelle, le choc se convertit en intelligibilité. Rilke disait que la fenêtre est *mesure d'attente*. Nous voici face à une extraordinaire vérification de ce que Claudel⁵⁹ avait appelé, avec Valéry, le « coefficient de retard » de l'« idée » à saisir dans la peinture. L'expérience imaginaire, visionnaire enfin, du regard *dilettante* de Claudel et de ce que j'appellerais la *cécité active* de sa *visio disparsens* véritablement mystique, qui nous parle d'un *faire-voir* de la peinture, qui nous fait donc oublier la syntaxe plastique réelle du tableau. Le syntagme pictural de la fenêtre lui faisant signe après-coup, Claudel le prend au sens de paradigme de la vérité symbolique elle-même, il le fait saillir pour ce qu'il signifie – la croix – et non pour ce qu'il se donne – un pan de peinture. D'une main, il ruine, il perd de vue les matériaux picturaux, de l'autre il façonne après-coup ce qu'il a sous les yeux. Ce double mouvement produit un savoir authentique et un objet nouveau, constitue à la fois une critique d'art originale et ce que Claudel appelle précisément un « tableau imaginaire ».

En compagnie de Valéry et Michelet, Claudel indique les manières selon lesquelles un sujet détourne et ré-emploie des savoirs et pratiques qui ne lui appartiennent pas, et dans ce double processus il avoue finalement une *généalogie indirecte* de ce qu'il fait et de celui qu'il est, de ce qu'il feint de faire et de ce qu'il feint d'être à la place des autres, à l'occasion de son écriture, de son travail artistique et de son savoir – au fond, de son devenir soi-même.

• 58 – P. CLAUDEL, *Journal*, t. II, éd. Varillon-Petit, Paris, Gallimard, 1969, p. 438.

• 59 – P. CLAUDEL, *Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot* (1946), *Œuvres en prose*, op. cit., p. 395-396.



2. – Rembrandt, *Philosophe en méditation*, 1632, Paris, musée du Louvre.



3. – Salomon Koninck, *Philosophe au livre ouvert*, 1640-1650, Paris, musée du Louvre.



4. – Mario Metz, *Terra motus, in quel tempo...*, 1984, techniques mixtes, Naples, Fondazione Lucio Amelio.

Rassemblant les contributions d'historiens de l'art et de philosophes, l'ambition de cet ouvrage est de réinterroger le modèle qu'a constitué le discours philosophique pour l'art et la théorie de l'art au XVII^e siècle. Quels sont les emprunts (ou les oublis), les choix et les découpages opérés entre les deux

L'ARTISTE ET LE PHILOSOPHE

L'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉPREUVE DE LA PHILOSOPHIE AU XVII^e SIÈCLE

champs ?

Quels sont les modes et les formes d'appropriation d'un discours par l'autre ? Dans quelle mesure les principes, règles et raisons qui organisent la pratique artistique peuvent-ils valoir comme théorie de l'art ? L'effort théorique peut-il être considéré comme une alternative ou un substitut à la pensée philosophique ? L'activité artistique est-elle pensée alors comme une forme d'activité cognitive, parallèle à la philosophie ? Quelle est la place de l'illustration, des images et des théories de l'image dans la philosophie de l'époque moderne ? Quelle est la validité du modèle du Peintre-Philosophe ? Enfin, sous-tendant l'ensemble de ces contributions, de quelle écriture et de quels outils dispose l'histoire de l'art contemporaine pour penser les enjeux philosophiques et théoriques de ses objets d'études ?



SOUS LA DIRECTION DE
FRÉDÉRIC COUSINIÉ
ET CLÉLIA NAU

Frédéric Cousinié est professeur d'histoire et théorie de l'art et de l'architecture à l'université de Rouen.

Clélia Nau est maîtresse de conférences en histoire de l'art et esthétique à l'université de Paris VII Denis Diderot.

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA



Réseau des Universités
OUEST ATLANTIQUE

www.pur-editions.fr

20 €

ISBN 978-2-7535-1322-8



9 782753 513228