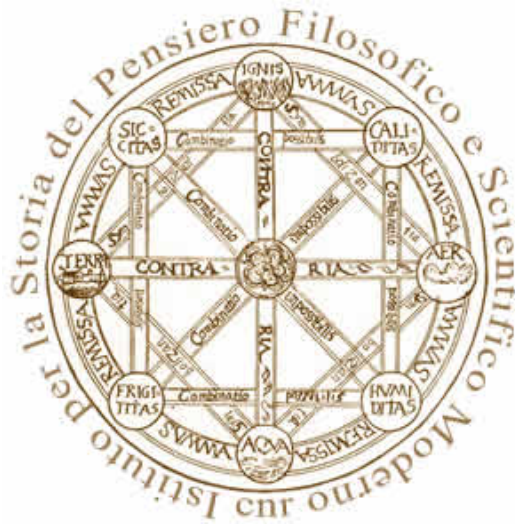


Baldine Saint Girons

Du trouble comme origine de la pensée



citare come: Baldine Saint Girons , *Du trouble comme origine de la pensée*, in *Il corpo e le sue facoltà. G.B. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-lab), I, 2005, ISSN 1824-9817. Il testo è protetto da copyright.

«Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura». «Les hommes d'abord sentent sans remarquer, puisils remarquent ensuite avec une âme troublée et agitée, enfin ils réfléchissent avec un esprit pur». Dans l'axiome LIII, ni la première, ni la dernière proposition ne sont originales: la dernière est celle du rationalisme moderne, la première celle d'Aristote et des empiristes: «*nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*», adage dont l'origine est incertaine, mais que Maine de Biran, par exemple, attribue à Aristote.

Soit donc la seconde proposition. Perception n'est pas encore «aperception», pour reprendre le terme de Leibniz dans la *Monadologie*: seule, cette aperception fait échapper à «l'étourdissement» (Leibniz) et est thétique de soi, comme le diront les phénoménologues. Je sens que je sens, j'existe. Au cogito cartésien, s'oppose un sujet incarné, qui se découvre dépendant des sens et de leurs données. Vico s'inscrit par là dans le grand mouvement d'invention de la conscience entre Descartes, Malebranche et Locke, entre la *conscientia* latine et sa portée juridique, la conscience prise comme connaissance confuse de notre âme et la *consciousness* que Coste traduit par «sentiment» et «conviction» avant d'oser le terme «conscience»¹.

Dans pareil contexte, son originalité n'est, certes, pas de distinguer entre le sentir et la conscience du sentir: elle est de poser que l'aperception de l'âme sentante s'accompagne d'une perturbation et d'une commotion et que, donc, la deuxième étape du développement de l'humanité, à la différence de la première et de la troisième, n'est pas affectivement neutre. Les deux préverbes, *per* et *cum* (dans *perturbato* et *commosso*) mettent l'accent sur le caractère complet d'une action qui s'exerce de part en part et entraîne la mise en commun de quelque chose: ce qui m'émeut ne me reste pas extérieur mais s'immisce en moi. Qu'il y ait du senti suppose un sentant qui non seulement prenne conscience de lui-même à l'occasion du senti, mais soit jeté dans le trouble par le fait de se sentir sentant. Vico ne dit pas que l'être humain est troublé par le truchement des sens et mis en mouvement à leur faveur: il dit que l'être humain est troublé par la prise de conscience du fait qu'il sent.

Pour comprendre l'originalité de la thèse de Vico, on peut remarquer que, chez Maine de Biran, l'aperception du sujet par lui-même se déploie dans une absence totale d'affection: l'esprit qui se

¹ Voir E. BALIBAR, *John Locke, Identité et différence. L'invention de la conscience*, Préface, Paris, 1998.

découvre moi-effort n'est pas commotionné lorsqu'il prend conscience qu'il fait mouvoir son corps et est la cause de ce mouvement. Même si la prise compte des passions se montre indispensable, le trouble a mauvaise presse chez les philosophes, dont l'idéal esthétique et moral, à l'âge classique, est «la noble simplicité et la calme grandeur [*edle Einfalt und stille Größe*]» qui sera revendiquée par Winckelmann pour les Grecs.

Pourquoi donc Vico crédite-t-il le trouble d'un rôle essentiel dans la genèse de la pensée? Ce rôle est-il historiquement révolu, comme le laisserait penser la troisième proposition, suivant laquelle les hommes «réfléchissent enfin avec un esprit pur»? Ou bien est-ce dans l'art que nous découvririons encore aujourd'hui le pouvoir perturbateur et commotionnant d'un sensible qui, par sa rencontre avec l'esprit humain, peut se transformer et se spiritualiser au point de devenir le véhicule d'un insaisissable qui saisit?

Essayons d'analyser sur quels fondements Vico soutient sa thèse dans la *Scienza nuova*, pour en rechercher ensuite la confirmation dans des théories de la création et de la sensibilité artistique, issues de la grande tradition du sublime. Nous prendrons quatre exemples, empruntés à un philosophe-psychanalyste, à un anthropologue-sémiologue, à un historien d'art et à une romancière. Ainsi étudierons-nous successivement la prise en compte des espaces inédits ouverts par les perceptions émotionnelles chez Pierre Kaufmann, la théorie du *punctum* comme point de relance du *studium* chez Roland Barthes, la transformation de l'attention portée au détail troublant en méthode d'étude chez Daniel Arasse et, enfin, la fonction essentielle qu'assure l'art, selon Virginia Woolf, comme préservation des émotions face aux engrenages de la vie quotidienne qui en dissimulent et tarissent la source.

1. *Aperception, perturbation et commotion chez Vico*

L'axiome LIII a pour contexte l'élaboration par Vico de sa théorie poétique et l'explicitation de sa plus géniale invention qui est celle des universels d'imagination. Si Vico estime, en effet, à l'instar d'Aristote que la poésie traite du général et est de la sorte plus philosophique et plus noble que l'histoire², il dépasse Aristote en ce qu'il distingue à côté des universaux intelligibles et abstraits qui semblaient les seuls envisageables, des universaux proprement fantastiques et concrets. Les fictions alors créées sont à la fois

² ARISTOTE, *Poétique*, 9, 51 b5-6.

universelles et singulières, ou plutôt leur valeur universelle tient à leur dépendance à l'égard du singulier.

Le § 219 qui éclaire l'axiome LIII oppose très clairement les sentences poétiques aux sentences philosophiques: les premières sont formées *con sensi di passioni e d'affeti*, les secondes par la réflexion et les raisonnements. *Sensi* est ambigu: nous ne sommes plus dans le domaine des seuls sens, mais dans celui des sentiments. Il y a déjà dépassement. Or, quels sont les instruments de ce dépassement? Non plus la perturbation et la commotion initiales, mais les passions et les affects qui «lient» à proprement parler le trouble dans un discours qualifié de poétique. Venons-en maintenant au résultat: si les sentences philosophiques «se rapprochent d'autant plus du vrai qu'elles s'élèvent vers les universaux», c'est-à-dire vers les universaux intelligibles, les sentences poétiques, elles, «sont, d'autant plus certaines qu'elles s'adaptent davantage au particulier». Comment comprendre cette dernière formule qui semble, en un premier temps, infirmer la thèse suivant laquelle «le vrai poétique est un vrai métaphysique, face auquel le vrai physique qui n'y est pas conforme, doit être tenu pour faux»? Il faut en revenir à l'axiome IX qui oppose au «vrai des choses» le «certain» auquel la conscience peut se fier, de manière à donner un fondement à la volonté. Ce certain est un universel, non pas abstrait, mais concret, non pas de réflexion spéculative, mais de conscience.

Le meilleur moyen de saisir le rôle du trouble dans la genèse de la pensée chez Vico est d'en revenir à ce qu'on peut appeler le «mythe scientifique» de Vico, pour reprendre le bel oxymore par lequel Freud désignait son mythe du meurtre du père qui était en même temps un mythe de l'avènement de la fonction symbolique. Il faut bien distinguer trois temps, qui sont aussi les trois temps du sublime et les trois temps de la sublimation, conçue au sens très large du terme comme processus de dépassement. Décomposons donc le mythe pour isoler (1) la peur collective et l'arrêt des géants qu'aucune raison ne semblait devoir arracher à l'«errance», au mélange des semences et à l'incertitude totale, (2) la fabrique commune d'un dieu fulgurant et tonnant, c'est-à-dire la création de Jupiter sous la forme d'un universel d'imagination, (3) la croyance en ce dieu, puis en d'autres divinités, croyance grâce à laquelle la peur prit une fonction civilisatrice et furent engendrées toutes les grandes institutions.

Le sublime intervient en chacune de ces trois étapes: il consiste d'abord à résister à la peur et à porter son regard à distance et vers le haut; ensuite, à animer les choses et à inventer leurs signifiants, autrement dit, à forger des fictions pour échapper

aux fluctuations incessantes du sensible; et, enfin, à croire en ces fictions, à s'en laisser toucher, à dépasser l'angoisse dans l'éblouissement et à trouver de nouveaux repères. Prise en considération émotionnelle de ce qui dépasse l'homme en le terrassant, force créatrice de la pensée engendrant le réel humain, métamorphose de l'homme et de son monde sous l'effet d'un savoir bouleversant, ces trois traits, depuis Longin, caractérisent l'action du sublime.

Ils définissent aussi trois types de sublimation ou, mieux encore, trois moments finalement solidaires d'un même processus de sublimation: Une sublimation esthétique qui réside dans la mise en mouvement de la pensée à l'occasion de l'*aisthesis*, puis une sublimation créatrice qui engendre un signifiant de cette *aisthesis* sous la forme d'un universel d'imagination et, finalement, une sublimation normatrice qui tient dans la croyance en la réalité de ce signifiant, et en l'adoption d'une «conception» systématique du monde et de l'action humaine.

On remarquera que deux citations latines, empruntées à un poète et à un historien, emblématisent le deuxième et le troisième moment: «Dans l'univers, la peur fit les premiers dieux », *Primos in orbe deos fecit timor* (Stace) et les hommes « imaginent une chose et en même temps ils y croient», *Fingunt simul creduntque* (Tacite).

Essayons donc de comprendre ce que deviennent à chacune de ces étapes la peur, la perception du phénomène qui la motive et le type de conscience qui s'ensuit. Y a-t-il peur chez les *bestioni* qui, sans réfléchir, en désordre, la tête courbée vers le sol, fuient l'horreur de la tempête, la proximité du tonnerre et la propagation de l'incendie? La peur suppose-t-elle, en lieu et place d'un simple automatisme de fuite, la double conscience de la peur et de son motif? D'emblée, en tout cas, nous comprenons la perception émotionnelle comme un processus complexe, que la conscience ne se contente pas d'enregistrer, mais qu'elle amplifie. L'émotion est émotion de l'émotion. L'événement terrifiant des éclairs et du tonnerre sert ainsi de conducteur à un événement de pensée: l'imagination des *bestioni* s'électrise, travaille pour la première fois et devient productrice. Le trouble engendre les premiers dieux. Ceux qui devinrent les premiers hommes se figurent que le ciel était «un grand corps animé» qui «voulait par le sifflement des éclairs et le fracas du tonnerre leur dire quelque chose»³. La fiction poétique initiale consiste donc dans l'institution du signe avec tout ce que celui-ci a de paradoxal, puisqu'il permet d'identifier le

³ G. VICO, *La science nouvelle*, tr. A. Pons, Paris, 2001, capov. 377.

perçu, tout en le reportant à autre chose que lui-même. Les *bestioni* deviennent des hommes parce qu'ils imaginent l'existence d'un langage, dont l'Autre, c'est-à-dire les dieux, possède le code.

La peur est donc créatrice: si, dans un premier temps, elle ébranle l'être en son intimité et risque de le dissoudre, dans un second temps localiser son objet permet de se défendre contre ses ravages; la fabrique des dieux en protège, mais devient source d'une nouvelle peur: peur inspirée, cette fois, par chacun à soi-même⁴, peur née moins de l'imposture que de la crédulité⁵. La fable de Jupiter est dite «perturbante» (§ 379), mais son propre est ce convertir la peur en une expérience du sublime, à la fois poétique et populaire (§ 809). Comme le dira Victor Hugo, «Le génie n'est pas fait pour le génie. Il est fait pour l'homme [...]. Nul ne peut prévoir la quantité de lumière qui se dégagera de la mise en communication du peuple avec les génies. Cette combinaison du cœur du peuple avec le cœur du poète est la pile de Volta de la civilisation»⁶

Tout le problème du génie est, en effet, de ne pas rester solitaire. A l'opposé de la peur primitive qui forge l'accès à la civilisation, il faut situer la peur de l'exclusion, à laquelle voue la création solitaire, issue d'émotions fortes et difficilement communicables. Songeons à la douloureuse confiance de Vico dans la conclusion du *De studiorum ratione* de 1708: «Dans toute ma vie [...], je n'ai vraiment craint qu'une chose, être le seul à savoir, situation qui m'a toujours paru la plus périlleuse, puisqu'elle expose à être soit un dieu, soit un insensé»⁷. Comme le montre Longin, la peur est, de toutes les passions, celle qui est la plus hostile au sublime. Mais la vaincre par la force de la pensée est aussi ce qui donne au sublime le maximum de chances de naître.

2. Du remaniement de l'espace sous l'effet des perceptions émotionnelles chez Pierre Kaufmann

Tout comme Vico, Pierre Kaufmann donne à la peur un rôle cardinal dans *L'expérience émotionnelle de l'espace* (1967). Il en dégage trois moments: d'abord la métamorphose de l'environnement qui de cadre stable d'objets aux propriétés constantes devient un espace habité par des choses mystérieuses et balayé par des forces inconnues; ensuite dessaisissement du sujet,

⁴ *Ibid.*, capov. 382.

⁵ *Ibid.*, capov. 191.

⁶ W SHAKESPEARE [1864], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, 1985.

⁷ *Ibid.*, p. 279.

sa perte d'identité et sa solitude grandissante, et, enfin, la présence frontale d'une force adverse, le face-à-face avec une puissance anonyme, qui le regarde, le menace, le retranche de la sphère de la communication et fait de lui son jouet. L'Autre – un Autre inexorable – fait irruption dans le champ de la spatialité perceptive.

L'objet perceptif [...] est l'objet que nous visons en tant que nous sommes nous-mêmes *ouverts à une communication*, il est l'objet repérable en notre propre champ en tant qu'autrui concourt avec nous à en fonder le sens. L'objet de peur exprime au contraire en son étrangeté la *déshumanisation* d'une présence sensible que soutient *sans pouvoir en répondre* un Autre qui nous ignore⁸.

Pourquoi, alors, la rafale émotionnelle une fois passée, avons-nous tendance à oublier l'évidence émotionnelle, à l'irréaliser, à la mettre sur le compte de l'imaginaire? C'est que l'émotion suscite un monde nouveau, incompatible avec celui de la vie ordinaire, et s'accompagne du sentiment d'exclusion d'un réel, supposé commun et fondateur. Quand nous croyons retrouver celui-ci, le souvenir du monde insolite, né de l'émotion, nous incommode et s'estompe.

L'émotion constitue pourtant déjà un phénomène d'expression à part entière, indépendamment de ce qu'on peut en rapporter dans l'après-coup. Elle porte le témoignage – silencieux – d'une mutation qui est à la fois perceptive et conscientielle, externe et interne, constitutive du monde et constitutive de la conscience de soi. S'il faut prendre pour objet «l'expérience émotionnelle *de l'espace*», c'est que chaque type d'émotion s'accompagne de modifications perceptives qui lui sont propres et possède une manière spécifique d'en user avec l'espace ou de le construire. L'essentiel est de comprendre que la conscience de soi est seconde: nous nous exprimons comme dessaisis du fondement de notre individuation et privés de notre autonomie (autonomie de sujet habilité à occuper un lieu, de sujet doté d'initiative, de sujet ayant une liberté de parole), avant même de nous penser comme tels.

L'émotion n'est ni un pur phénomène physiologique, ni une simple atmosphère, ni une essence intemporelle. Premièrement, la mise en échec de l'adaptation motrice et la découverte du caractère impraticable de l'espace postural n'est pas la cause du trouble, mais son effet. Deuxièmement, l'émotion ne se réduit pas à une *Stimmung*: elle dit au contraire un monde et un sujet

⁸ P. KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, 1967, 7^{ème} édition, 1999, pp. 38-39.

nouveau. Troisièmement, ce n'est pas une essence intemporelle: c'est un événement qu'il importe d'étudier dans sa dimension historique et dans sa phénoménologie propre.

L'erreur serait de croire qu'il existerait, d'un côté, un monde réel, stable et définitif, et, de l'autre, une conscience identique à elle-même, qui, tel un appareil sismographique, délecterait les ratés de l'adaptation. Il faut, au contraire, habiliter le trouble et l'émotion, pour en penser la portée civilisationnelle. S'il est vrai que la stabilité des choses n'est que le fruit de notre indifférence à leur endroit, leur instabilité, à l'inverse, révèle notre inhérence à une altérité qui nous dépasse et nous constitue. L'étrangeté de notre sécession apparaît alors et l'étonnement d'être une conscience de soi séparée fait le fond de l'émotion. Hermann Melville lie ainsi l'émotion à la prise de conscience du caractère immotivé des apparences – prise de conscience qui est due à la force imaginative, à la capacité d'étonnement ou à la force de la pensée à l'état naissant.

Pour ceux qui manquent d'imagination, il n'y a rien de terrible dans les apparences. Mais pour d'autres esprits, les apparences suffisent quand, examinées sous toutes les formes, elles sont universellement et mystérieusement terribles⁹.

A l'actuellement terrifiant, devant lequel fuient les *bestioni* dans la forêt primitive, s'oppose le terrible auquel ceux qui devinrent les premiers hommes apprennent à se confronter dans la représentation. S'humaniser, c'est ne pas céder à la peur, mais universaliser celle-ci dans des catégories qui permettent de la penser. Ainsi inventer Zeus comme l'être qui utilise les éclairs et la foudre pour s'adresser aux hommes, permet d'enlever aux phénomènes naturels leur contingence et de penser la peur qu'ils suscitent. Or, bien qu'il ne connaisse pas la philosophie de Vico, Kaufmann reprend quasiment sa théorie des universaux fantastiques dans ce qu'il appelle des catégories émotionnelles ou des catégories d'expression. Mais à Zeus, aux différents dieux et aux héros, il substitue le Destin, le Sacré ou la Destinée. Si Vico met l'accent sur l'appel aux dieux, éventuellement secourables, Kaufmann, lui, thématise leur absence de réponse. Mais dans les deux cas, le code est du côté de l'Autre et le problème est celui de penser le dessaisissement de l'être humain dans son fondement ou son absence de fondement:

⁹ H. MELVILLE, *Moby Dick* [1850], trad. L. Jacques, J. Smith et J. Giono, Paris, 1941, chap. XLII, p. 273.

Nous désignerons comme catégories émotionnelles ou comme catégories d'expression ces formes de pensée dans lesquelles *semble* recevoir un fondement notre incapacité à donner fondement à notre propre existence de sujet parlant. Catégories émotionnelles, en ce sens que la carence vécue dans l'émotion par le sujet incarné apparaît comme investie par ces catégories d'une portée constituante; catégories d'expression, en ce sens que le sujet dont elles consacrent le dessaisissement est précisément sujet de discours dans son appel à l'Autre où il s'avère impuissant à se fonder¹⁰.

Le travail de l'imagination transcendantale consiste, alors, à saisir les catégories du dessaisissement et du saisissement – il me semble qu'il faut les penser comme un couple – qui articulent l'émotion spontanément expressive à l'expression indirecte de l'émotion dans le langage articulé comme dans les diverses «organisations esthétiques». L'essentiel est de comprendre que notre espace perceptif est chaque fois gagné sur le monde éphémère et troublant de l'émotion, mais que nous ne cessons d'oublier cette origine, fort du discours courant et du monde des œuvres qui les lient et les stabilisent.

Prendre la conscience la plus exacte possible de ce qui nous trouble pourrait, cependant, bien constituer une voie d'accès essentielle au paysage, au comportement ou à l'œuvre dans ce qu'ils ont pour nous de plus irremplaçable. Telle est, de fait, la méthode qu'inventent, chacun de leur côté, Barthes à propos de l'analyse photographique et Daniel Arasse à propos de la critique picturale: méthode des points d'entrée, pourrait-on dire.

3. *De la recherche du punctum, comme méthode d'analyse de l'œuvre*

Une vision non codée, affranchie du bla-bla ordinaire et des systèmes réducteurs, c'est ce que recherche Roland Barthes dans *La chambre claire*. Ayant mis en évidence le fonctionnement autoréférentiel d'une littérature presque inévitablement vouée à se signifier elle-même, il prétend se défendre de la puissance d'oppression des langages constitués, qu'ils soient d'ordre sociologique, sémiologique ou psychanalytique. Tout comme Kant, séparant (de façon scandaleuse pour son époque) le jugement esthétique du jugement de connaissance, il prône un refus du savoir objectif et en revient à la vision bouleversante et au sentir qui permettent au plus singulier de faire signe vers l'universel. Essayant de «retourner la protestation de singularité en raison»

¹⁰ P. KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, cit., p. 134.

(«Rendons raison de nos sentiments», écrivait Montesquieu), il transforme «l'antique souveraineté du moi» de Nietzsche en «principe heuristique»¹¹. Puisque, en matière d'art, nous ne pouvons travailler qu'avec notre subjectivité, autant le reconnaître et aller jusqu'au bout de ce travail:

J'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs; non pour les justifier; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase¹².

Barthes prône sa volonté de devenir «sauvage, sans culture [...], scientifiquement seul et démuné»¹³, de congédier tout savoir, tout héritage¹⁴, afin d'éviter la réduction de son être «au *socius* désincarné, désaffecté, dont s'occupe la science»¹⁵. L'important est de laisser la chose – en l'occurrence, la photo – advenir et de comprendre comment elle se transforme en «principe d'animation». L'objet n'est plus l'analyse du langage discursif ni l'éclaircissement d'une question, mais la prise de conscience d'un émoi et l'approfondissement d'«une blessure».

Rappelons brièvement sa thèse: la photographie est l'émanation d'un réel passé, elle assure un véritable «retour du mort» par la fixation de son «spectre» et prend si bien la valeur d'un «certificat de présence» que «le pouvoir d'authentification y prime le pouvoir de représentation». Son noème est «ça a été», *interfuit*; elle constitue un *Memento mori*, une vanité. Si l'avènement de la photographie «partage l'histoire du monde», c'est parce qu'elle institue une preuve d'un nouveau genre, selon lequel «le passé est désormais aussi sûr que le présent»¹⁶. Nous pouvons, certes, nous laisser tromper par ces types de preuves (les faux charniers de Timisoara hantent encore nos mémoires); mais elles sont là.

Comme le poignant dans la photographie tient d'abord à la prise de conscience de l'irréversible et à l'impossibilité de surplomber le temps, on y saisit plus facilement qu'ailleurs l'opposition que Barthes dresse entre *punctum* et *studium*. Autant

¹¹ R. BARTHES, *La chambre claire*, Paris, 1980, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶ *Ibid.*, p. 136.

je développe mon *studium* dans une commode ataraxie, autant la piquêre du *punctum* me «dérange», me blesse, me met en cause. Hasard, écrit Barthes; *kairos*, pourrait-on dire, instant propice, chance qui ne se laisse saisir qu'au vol, urgence de penser.

Ce qui frappe est la difficulté à cerner le détail qui poigne dans telle photographie concrète: la co-présence des soldats et des religieuses ou bien le contraste entre une apparition quasi-frontale et un simple passage, de profil, au loin; les souliers à brides d'une noire américaine endimanchée, sa ceinture sur un ventre rebondi ou bien le cordon d'or porté au ras du cou, attaché à un souvenir personnel; le col Danton d'un enfant ou bien son aspect de petit monstre habillé de façon désuète. L'important est de cerner ce qui émeut et met l'imagination en mouvement, donnant à la représentation tout son prix.

Mais, objectera-t-on, si cela est vrai pour la photographie, apte à suggérer le sentiment d'*Unheimlichkeit*, d'infamiliarité, par un détail qu'on reconnaît sans le reconnaître, comment cela serait-il vrai du tableau, qui surgit le plus souvent d'un ailleurs d'où il nous appelle à lui?

4. *Daniel Arasse et la méthode du détail troublant*

Pour bien voir un tableau, il faut saisir les problèmes que l'artiste a voulu résoudre, situer le tableau dans une galerie de tableaux et étudier les différents contextes auxquels il appartient. Il importe de se livrer à une étude iconographique et stylistique, de déchiffrer les structures visuelles d'élaboration et de transmission du sens, de mettre en évidence les significations intentionnelles, principales (selon Gombrich) ou secondaires du tableau, etc. Contre les ignorants, les «ignor'art», comme les appelait le peintre Jean-Etienne Liotard, il faut rappeler que l'accès à l'art est difficile, que voir s'apprend et suppose un savoir objectif. Mais, alors, les historiens et les théoriciens de l'art détiendraient-ils alors le monopole de l'accès à l'art? Notre rapport à l'art serait-il commandé par la seule science?

C'est contre pareille position que Daniel Arasse, historien d'art rompu à toute les méthodes d'analyse et de critique picturale, proteste avec autant d'habileté que d'énergie. Son livre, *On n'y voit rien*, publié trois ans avant sa mort (2003)¹⁷ est un petit chef d'œuvre de savoir, d'ironie et de sensibilité, qui maintient une adresse permanente aux contradicteurs. Soyons savants, certes, mais ne réduisons pas le métier d'historien d'art à celui des «pompiers» éteignant l'incendie là où il pourrait prendre, ne nous

¹⁷.D. ARASSE, *On n'y voit rien*, Paris, 2000.

servons pas de la science comme de «lunettes noires» qui nous protègent contre l'éclat de l'œuvre!

Renonçons plutôt au «diktat albertien» (comme l'appelle Daniel Arasse), selon lequel le peintre n'aurait «à faire qu'avec ce qui se voit». «On n'y voit rien», telle est la vérité que les grands tableaux ont pour vertu de nous faire méditer. Pourquoi un escargot, gigantesque (gigantesque, il est vrai, selon les lois de la perspective), avance-t-il, cornes tendues, vers la Vierge sur le bord inférieur de *L'Annonciation* de Francesco del Cossa¹⁸? Il efface Dieu le Père ainsi que la colombe du Saint-Esprit et prend traîtreusement la place de l'essentiel, avec sa trace baveuse et son regard aveugle, qui nous fait penser notre suffisance et notre myopie.

Loin de dissiper notre étonnement, la vocation de l'historien et de l'iconographe consiste à en cerner le motif: mieux le «rien» est bordé, plus intensément il surgit, tel la Chose même, *Rem.* Car notre rapport à l'art n'est pas seulement celui de simples spectateurs visant à un savoir, mais celui de témoins dûment sollicités, ne pouvant faire abstraction de notre subjectivité, mais obligés de l'utiliser pour comprendre ce qui rend telle œuvre proprement irremplaçable.

Un célèbre exemple est celui de Meyer Schapiro s'interrogeant sur le symbolisme du rétable de Mérode de Robert Campin, dont une *Annonciation* constitue le centre¹⁹. Pourquoi saint Joseph fore-t-il des trous dans une planche de bois sur le volet droit du triptyque? Comment interpréter cette activité? Toute l'énergie de l'historien d'art s'est concentrée à prouver en 1945 qu'il fabriquait une souricière et, en 1959, une boîte d'appâts pour la pêche. Or, il se pourrait bien, selon Panofsky, qu'il s'agisse d'un simple couvercle de chauffe-ette: la vérité objective n'entame pourtant en rien la splendeur de la démonstration de Schapiro, dont l'incontestable avantage est de nous faire méditer sur la notion de piège – pris au triple sens, pictural, scientifique ou sexuel.

Chacun connaît la règle panofskyenne d'abstinence quant à l'identification des éléments non mimétiques du tableau (formulée dès 1932 et reprise dans l'introduction aux *Essais d'iconologie*).

¹⁸. F. DEL COSSA, *L'Annonciation*, Dresde, Gemäldegalerie, *ibid.*, chap. II et *L'Annonciation italienne — Une histoire de perspective*, Paris, 2000, pp. 199-206.

¹⁹ R. CAMPIN, *Rétable de Mérode*, vers 1495, New York, Metropolitan Museum, Voir Meyer Schapiro, *Muscipola diaboli*, *The Art Bulletin*, 1945; Note ajoutée, 1959, trad. D. Arasse, 1976, reprise dans Schapiro, *Style, art et société*, Paris, 1982. Voir D. ARASSE, *Le détail*, Paris, 1992, pp. 390 et sq.

Mais une description strictement formelle est impossible dans la pratique: on a beau vouloir rester fidèle, vient un moment où on formule une hypothèse en se guidant sur ce qui empoigne dans l'œuvre. La série des commentaires d'un tableau n'est donc pas seulement la correction progressive d'erreurs: c'est aussi un ensemble d'hypothèses et de rêveries plus ou moins stimulantes et brillantes.

Prenons avec Daniel Arasse l'exemple de la *Venus d'Urbino* (1538) et allons droit à ce qui fait l'étrangeté du tableau. Regardons d'abord la portion de peinture brun foncé, derrière le rideau vert, qui sépare la Vénus des servantes. De quoi s'agit-il? Elle est trop raide pour un rideau et invraisemblable à titre de mur ou de cloison interne dans l'architecture de la Renaissance. Considérons maintenant le lit: ce sont deux matelas posés à même le sol, chose qui étonne quand on sait que les lits de la Renaissance étaient élevés. Considérons, enfin, la ligne brune de séparation entre le lit et le pavement: on ne comprend pas comment l'un s'articule à l'autre. Le tableau serait-il incohérent? Le fait est que la perspective ne construit aucune unité spatiale: les servantes qui ont l'air très proches sont en fait, selon la construction perspective, fort lointaines. Limités par les deux «bords» que constituent le pan de peinture brun noir et la ligne horizontale qui sépare de lit du pavement, le lit et la salle appartiennent à deux espaces contigus, certes, mais non pas continus. Force est de constater que «Titien s'est servi de la perspective du fond pour construire une sorte de trompe - l'œil qui fait surgir le corps nu vers nous»²⁰. L'hypothèse surgit d'un «tableau dans le tableau» qui pourrait bien présenter, en l'occurrence, le «scénario de production du tableau». Penché sur le coffre comme le spectateur sur le lit, la servante verrait l'image peinte sous le couvercle du coffre de mariage, du *cassone*; et c'est cette image que Titien nous donnerait à voir au premier plan.

Que l'hypothèse soit ou non bien fondée (Arasse se donne d'ailleurs un contradicteur qui soutient que l'intérieur des couvercles des *cassoni* vénitiens était sculpté et non peint, comme celui des *cassoni* florentins), voilà qui nous importe moins que la manière dont Arasse s'implique dans le tableau et utilise non seulement son savoir, mais son trouble. Pour sentir la force du tableau du Titien, on peut ne pas connaître l'*Olympia* de Manet (1963), mais, partir du moment où on a en tête cette *Olympia*, on sent ce que la Vénus du Titien qui nous regarde en caressant son sexe, a d'étrange et, sans doute, d'historiquement déterminé. Manet ne savait rien de l'iconographie, de la fonction des *cassoni*,

²⁰ D. ARASSE, *On n'y voit rien*, cit., p. 130.

et de l'exécution, sur l'envers du couvercle, de peintures destinées à l'éducation des jeunes épouses; mais il avait longuement médité sur le nu en peinture, sur la *Vénus endormie* de Giorgione, sur les *Maya* de Goya ou sur *Les cribleuses* de Courbet avec le jeune garçon qui penche sa tête à l'intérieur d'un coffre.

Voilà qui lui permet de saisir le procédé utilisé par Le Titien pour projeter le corps de sa Vénus devant les yeux du spectateur et pour adopter le contre-pied de son érotique en jouant sur la seule vision et non sur le rapport de la vision et du toucher. Manet aplatit et redresse son tableau en réduisant la perspective et le modelé, en donnant à son Olympia une allure chétive et un ventre jaune et en projetant sur elle une lumière crue qui vient du devant de la toile. Le spectateur se trouve alors rejeté dans l'espace qui éclaire le tableau et transformé lui-même en voyeur. A l'éclat de Vénus, dans le bonheur d'un amour très civil se substitue le simple apparaître de la putain, le corps de la peinture à l'état pur, sa matérialité même. La monstration implacable remplace la subtile évocation des jeux de l'œil et de la main: la peinture devient autonome, mais au prix d'un sacrifice de l'haptique à l'optique, selon la thèse d'Aloïs Riegl.

5. Virginia Woolf ou la force émotionnelle de l'enseveli

Maintenant, sauf en certains cas privilégiés, comme celui que nous venons d'examiner, où l'histoire du désir et celle de la peinture se rejoignent, faut-il penser que ce qui émeut dans un tableau est totalement explicable? On peut, certes, en désigner la place et cerner certains de ses signifiants privilégiés. Mais l'œuvre, ou plutôt un certain lieu précis dans l'œuvre, atteste la présence d'un insaisissable qui saisit. Virginia Woolf en fait état, de manière très frappante, dans *The Waves* :

Something lies deeply buried. For one moment I thought to grasp it. But bury it, bury it; let it breed, hidden, in the depths of my mind to fructify²¹.

Le sublime woolfien est en bas: profondément enseveli. Mais l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent sur l'axe de la verticalité, comme on le voit chez Longin²², chez lequel le *bathos* est une autre manière de penser l'*hupsos*.

²¹ V. WOOLF, *The Waves*, 1933, Oxford, 1992, p. 129.

²² LONGIN, *Du sublime*, II, 1.

«*Something lies deeply buried*»: quelque chose est là qui vit à de grandes profondeurs. Impossible de ne pas avoir envie de l'atteindre, mais naît au même moment le sentiment de l'insuffisance de la vue et de l'obscénité du langage. Toute vraie méthode est indirecte: elle tourne autour de son objet, sait qu'elle ne le produit pas et peut seulement le garder loin du trop grand jour de la vue, de la trop grande explicité du langage. *But bury it, bury it!* Piétiner devient notre affaire: rester sur place, fouler la terre, la comprimer, l'ausculter.

Virginia Woolf utilise la peinture pour ne pas avancer, pour s'empêcher d'avancer de la manière conventionnelle qui est à sa disposition et la priverait de sentir ce qu'elle sent. Saluer l'événement dans ce qu'il a de plus singulier, c'est reconnaître les modifications qu'il crée. Un enfant est né. Perceval vient de mourir: quelque part, en Inde, son cheval a buté sur une taupinière. Que dit Bernard?

My son is born, Percival is dead. I am upheld by pillars, shored up on either side by stark emotions; but which is sorrow, which is joy? I ask, and do not know, only that I need silence, and to be alone and to go out, and to save one hour to consider what has happened to my world, what death has done to my world²³.

Devant le mélange des sentiments, surgit le besoin de silence, de solitude, d'air nouveau. Besoin de ne pas accepter l'ordre usuel, les séries constituées, le «cela va de soi» du monde commun. Comment maintenir mon émotion, comprendre la vérité du trouble, permettre à l'étonnement de se penser?

Why hurry? Why catch trains? The sequence returns; one thing leads to another – the usual order.

Yet, but I still resent the usual order. I will not let myself be made yet to accept the sequence of things. I will walk [...]; I will go up these steps into the gallery and submit myself to the influence of minds like mine outside the sequence. There is little time left to answer the question; my powers flag; I become torpid.

Il faut rechercher l'aide d'esprits affranchis des séquences de la vie quotidienne, sensibles au miracle et capables d'en témoigner. Bernard se réfugie dans la *National Gallery* et se met à

²³ *Ibid.*, p. 125. Il s'agit de savoir ce que la mort a fait à mon univers, non comment il l'a «endommagé», ainsi que traduit Marguerite Yourcenar (V. WOOLF, *Romans et nouvelles*, Paris, p. 871).

contempler les Vénus, les Madones et les saints des salles italiennes. Mais ce qu'il recherche est exactement le contraire de ce que veut Roland Barthes dans la photographie. Il ne désire pas être blessé, point, poigné (*pointed*) par un détail précis, mais faire une cure de silence, s'affranchir des bruits du monde, laisser remonter à la surface les pensées qui n'auraient pas eu autrement la possibilité de se développer.

Merciful these pictures make no reference; they do not nudge; they do not point. Thus they expand my consciousness of him [Percival] and bring him back to me differently. I remember his beauty; 'look, where he comes', Isaid²⁴.

La provenance de ce qui nous est le plus cher, voilà ce dont les plus grands tableaux favorisent la découverte. Aux idées qui, loin d'émerger des profondeurs, tombent sur le moi, Virginia Woolf oppose alors la survivance des lignes et des couleurs de la peinture qui ne bercent pas notre souffrance, mais en font approfondir les vrais motifs. La carence de la vision externe rejoint pour la conscience la carence de la vision interne.

6. Pour conclure

Je voudrais répondre à deux objections et risquer une hypothèse. L'originalité de Vico, dans l'axiome LIII, est de lier le trouble non pas à la sensorialité ou à la sensibilité comme telles, mais à la prise de conscience de leur exercice. Ne nous sommes-nous pas alors donné la partie trop facile en traitant de l'émotion plutôt que de la perception? Et, inversement n'avons-nous pas confondu, dans le cas de Daniel Arasse, le trouble avec un étonnement philosophique qui porte sur une question dont l'élaboration se passe, de fait, du sentir comme tel?

1) «Voir ensemble» est, selon Jean-Toussaint Desanti, la question philosophique par excellence: c'est une affaire de langue et de construction d'image, car «l'image devient plus visible que le réel lui-même»²⁵. Pourquoi, dans ces conditions, nous soucier des perceptions émotionnelles qui viennent perturber notre effort pour élaborer un monde commun et partager heureusement le visible, à partir des différents sites que constituent nos corps? Vico, d'ailleurs, ne montre-t-il pas la voie en s'intéressant non pas à des

²⁴ *Ibid.*, p. 128. Ce passage est manqué par Marguerite Yourcenar qui écrit: «Je me souviens de sa beauté; et je m'écrie, comme si l'univers avait en lui trouvé un maître» (op. cit., p. 871).

²⁵ *Voir ensemble*, texte de J.-Toussaint Desanti, ouvrage coordonné par M. J. Mondzain, Paris, 2003, p. 29.

émotions caractéristiques d'un individu particulier, mais justement à des émotions collectivement vécues?

Pierre Kaufmann répond à la première partie de cette objection, en établissant que l'émotion, loin d'être un raté de l'adaptation, nous révèle quelque chose d'essentiel sur la structure de la perception: sa dimension d'adresse à l'autre et son caractère construit. Sans la coopération d'autrui et du langage, nos sensations-perceptions ne se stabiliseraient jamais: la perception est «fondamentalement une errance»: elle «n'a pas d'objet; ou, si elle en a un, il est impossible de lui demander de s'y conformer»²⁶. Seulement il y a une grande différence entre l'affrontement émotionnel solitaire à un Autre qui refuse de répondre à notre appel et, d'autre part, le sentiment apaisant de voir avec autrui et comme lui.

Si Vico adopte dans son mythe scientifique un compromis entre les deux extrêmes en nous peignant une situation émotionnelle, certes, mais collective, c'est parce qu'il prétend ressaisir les traces de l'émotion dans la fable et dans la croyance qu'elle engendre et montrer que l'émotion acquiert portée civilisatrice par un travail collectif sur le langage qui arrache le vécu émotionnel à sa singularité. On est alors frappé des similitudes entre ce travail et celui que nous sommes obligés de faire sur nous-mêmes, pour peu que nous voulions non pas oublier l'émotion, mais la développer et accéder au type de vérité qu'elle révèle.

2) Passons à la seconde objection: n'ai-je pas confondu le trouble, dans son essence physiologique aussi bien que morale, avec un étonnement qui ne naît aucunement des sens, mais d'une réflexion sur les modes de construction d'un tableau? L'escargot n'apparaît immense chez Francesco del Cossa, la perspective n'apparaît bancal dans la Vénus d'Urbino, que si nous voyons déjà selon les lois de la perspective, telles qu'elles nous ont été apprises. Il n'y a là aucune vision native, accordons-le. Mais qu'est-ce qui motive Daniel Arasse à faire une découverte que personne n'avait vraiment faite avant lui? De son propre aveu, son objet est de comprendre l'intérêt non seulement pictural, mais vital, que suscite cette femme charmante qui se caresse sans fausse honte en nous regardant. Pourquoi ne s'agit-il pas d'une *pin-up* et pourquoi nous donne-t-elle cette impression de grande civilité qu'Olympia nous refuse? Finalement, c'est une question extra-picturale – celle du trouble très différent que suscitent les tableaux

²⁶ P. KAUFMANN, *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, 2000, p. 288.

du Titien et de Manet – qui oriente la recherche. L'homme de désir suscite et dirige le savant, du moins jusqu'à un certain point.

3) De là l'hypothèse qui a commandé le choix du titre de cet exposé. Le trouble a affaire avec la pensée, et pourtant il ne fait que passer au triple sens du terme: il apparaît un court instant, traverse des obstacles et se fait plus ou moins admettre. Pourquoi le placer à l'origine de la pensée, comme le fait Vico? A l'origine, pas à la naissance. La naissance est, en effet, éminemment datable, alors que l'origine constitue la condition non datable de la datation: la première appartient au temps du calendrier; la seconde à un temps interne, voire mythique. De surcroît, la naissance est unique, alors que plusieurs origines sont possibles, telles plusieurs sources pour un même fleuve.

Comme origine mythique et répétée de la pensée, morsure selon Alcibiade, stigmaté ou *punctum* selon Barthes, le trouble nous renseigne sur la structure de la subjectivité, vouée à se transcender elle-même, atteignant, certes, des paliers, mais ne s'y stabilisant que de façon précaire. Pourquoi, alors, faire état de son trouble est-il toujours dangereux, aussi bien par rapport à autrui, enclin à taxer pareille confiance de folie, de bizarrerie ou d'indécence, que par rapport à soi-même, soupçonnant que l'exhibition lui ôterait son caractère le plus précieux, j'allais dire sacré?

Vico et la tradition du sublime dans laquelle il s'insère nous éclairent profondément sur la question de savoir pourquoi le trouble doit rester secret s'il veut mobiliser en profondeur les ressources de l'*ingenium*, de l'esprit d'invention, du génie civilisateur. Dire que le trouble naît de la prise de conscience que nous sentons, revient à dire, selon l'hypothèse ici formulée, qu'il nous confronte à de l'insaisissable ou à de l'impossible esthétique. L'*aisthesis* elle-même est ce que je ne parviens pas à saisir et à me représenter: l'unité se brise, comme si le temps m'emportait trop vite pour que je puisse l'arrêter et tenir ensemble ce qui agit sur moi. Quelque chose se dérobe au moment où il m'empoigne. Mais il laisse des traces de son passage dans des signifiants privilégiés qu'il nous appartient d'étudier.