



HAL
open science

**L'informe à la Renaissance : poétiques
non-aristotéliennes dans l'art et la littérature (Italie,
France, Espagne)**

Susana Gállego Cuesta

► **To cite this version:**

Susana Gállego Cuesta. L'informe à la Renaissance : poétiques non-aristotéliennes dans l'art et la littérature (Italie, France, Espagne). Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015. Français. NNT : 2015PA040039 . tel-04272431

HAL Id: tel-04272431

<https://theses.hal.science/tel-04272431>

Submitted on 6 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-IV LA SORBONNE

Discipline/ Spécialité : littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Susana GÁLLEGO CUESTA

le 2 avril 2015

L'informe à la Renaissance

**Poétiques non-aristotéliennes dans l'art et la littérature
(Italie, France, Espagne)**

Sous la direction de :

Monsieur François LECERCLE, professeur, Paris IV - Sorbonne

JURY :

Madame Mercedes BLANCO, professeur, Paris IV - Sorbonne

Madame Patricia FALGUIÈRES, professeur agrégée, EHESS

Monsieur Michel JEANNERET, professeur honoraire, Université de Genève

Madame Lise WAJEMAN, maître de conférences HDR, Université de Provence

Renaissance Formless

Non-Aristotelian poetics in art and literature

(Italy, France, Spain)

From the early XXth century the Formless, as defined by Georges Bataille in *Documents*, has revealed itself to be a powerful tool for reflection. It has inspired art works and triggered an ongoing debate about its true meaning, for what is the formless exactly? In search for its essence, this category has proven to be of great value when analyzing theoretical, artistic and literary Renaissance works dealing with the birth of form. The anachronic notion of Formless permits an intertwining of questions regarding the origins of the piece of art, good composition, matter and being. Through this essay we will discuss the poetics of art in the making, so-called (neo)Aristotelian in the XVIth century – poetics in a constant and fluid definition of the Aristotelian meaning enlarged by non-Aristotelian concepts, and categories distant to those attributed to it in classical times.

Key words: Georges Bataille, Formless, *Unheimliche*, literature, painting, drawing, art theory, *copia*, *varietas*, Cornucopia, *nonada*, mysticism, grotesques, casting

L'informe à la Renaissance

Poétiques non-aristotéliennes dans l'art et la littérature

(Italie, France, Espagne)

Tel qu'il a été formulé par Georges Bataille dans *Documents*, dans les premières décennies du XXe siècle, l'informe s'est avéré être un puissant moteur de réflexion. Il a fait naître des œuvres qui disent s'en inspirer, et motivé un âpre débat théorique sur le véritable sens à lui donner. Qu'est-ce que l'informe, en effet ? Cette catégorie complexe et paradoxale s'avère très fructueuse dans l'analyse des œuvres théoriques, plastiques et littéraires de la Renaissance qui s'intéressent à la naissance des formes. L'utilisation d'une notion anachronique permet de réunir dans un même ensemble les préoccupations concernant les origines de l'œuvre d'art, celles sur la bonne composition, ainsi que celles concernant la Matière et l'Être. Ce travail dégage ainsi ce qui serait une poétique de la forme en devenir, poétique se réclamant de la philosophie néo-aristotélienne de l'époque mais opérant un élargissement d'horizons et une refonte conceptuelle très éloignés de la pensée antique.

Mots-clés : Georges Bataille, informe, *Unheimliche*, littérature, peinture, dessin, théorie de l'art, *copia*, *varietas*, Cornucopie, *nonada*, mystique, grotesques, moulage

Table des matières

Remerciements	8
De la germination.....	9
0. Trop présent pour être présentable	16
Non, l'informe n'est point mort	18
Un corpus bicéphale et plurilingue	22
0.1 Délimiter plutôt que définir	23
Ebauche historique	25
0.2 Les mots pour le dire.....	27
Dissolutio et componimento inculto.....	29
Le corps, le langage et la nature	30
Approximations.....	31
0.3 Une enquête sur la Renaissance structurée par la pensée bataillienne	32
1. L'informe, qu'est-ce que c'est ? Malentendus historiques et théoriques	36
1.1 Quadriller l'informe.....	37
1.1.1 L'informe créateur	39
1.1.2 L'informe ambivalent	61
1.1.3 L'informe comme débâcle.....	74
1.2 Comment le XXe siècle a inventé l'informe	90
1.2.1 Une inquiétante étrangeté.....	91
1.2.2 Du sol et de l'informe.....	96
1.2.3 La femme cachée dans la forêt	99
1.2.4 <i>Documents</i> , une revue étrange	112
1.2.5 La postérité de l'informe bataillien	133
1.3 Réactiver l'informe : comment un non-dit est devenu une obsession	145
1.3.1 Une invention et sa réinvention.....	146
1.3.2 Avatars d'un texte	147
1.3.3 Réécritures : l'informe au travail.....	150
1.3.4 Condensations.....	153
2. Mode d'emploi : <i>copia</i> , <i>cornucopia</i> et <i>varietas</i>	161
2.1 Aux lisières de la figurabilité : <i>copia</i> et <i>varietas</i> , deux masques partiels de l'informe ?.....	164
2.1.1 Variantes et glissements : le dessin comme exploration des limites	170
2.1.2 Les techniques du passage par l'informe	185
2.1.3 De Léonard à Pontormo : naissance de l'art du « <i>ghiribizzo</i> »	206
2.1.4 L'informe et la mécanique de la <i>varietas</i>	224
2.2 Œuvres cornucopiennes : de délices et de fiel.....	227

2.2.1	Entre la corne d'abondance et le tonneau des Danaïdes.....	236
2.2.2	Circonvolutions	257
2.2.3	Vertige des listes	273
2.3	La <i>dissolutio</i> au pouvoir : techniques de l'effondrement du sens.....	284
2.3.1	Les <i>Songes drolatiques de Pantagruel</i> et l'invention d'un genre	289
2.3.2	Composer, décomposer, recomposer: les <i>Songes drolatiques</i> et le <i>Moyen de parvenir</i> ...	320
2.3.3	Le <i>Moyen de parvenir</i> , ou comment attenter contre la forme	332
2.3.4	Modes d'emploi de l'informe.....	341
3.	Valeur d'usage : la boue dans tous ses états	342
3.1	L'étron dans la Cornucopie : un informe chrétien ?.....	345
3.1.1	« Ed appestar dal puzzo tutto il vicinato » : la pourriture à San Lorenzo.....	347
3.1.2	« <i>Toda me parecía estava descoyuntada</i> » : le corps mystique et l'évidement de la parole	363
3.1.3	« Le plus hord et salle lieu qui fut » : la merde à l'assaut de la dignité humaine.....	376
3.2	Ce que le féminin fait à l'informe.....	390
3.2.1	L'invasion des cons : saturer l'espace par le vide.....	393
3.2.2	Ouvrir une femme, affoler un texte	408
3.2.3	La (con)fusion des sexes et des genres	420
3.3	L'informe, expression d'une érotique de la matière	444
3.3.1	Le plaisir des nourritures infectes	446
3.3.2	Mouler d'après nature : la matière à bras le corps	464
4.	Une araignée écrasée qui danse	490
5.	Annexes.....	501
	Entretien avec Michel Blazy	502
	Œuvres récentes de Michel Blazy (sélection).....	511
	Table des illustrations	517
	Bibliographie	521
	Sources primaires.....	522
	Sources secondaires.....	525

A Guayente, sans qui l'informe ne serait jamais advenu

Remerciements

Une thèse de doctorat ne peut se mener à bien sans un nombre certain de soutiens et de compagnons de voyage. Je tiens à remercier celles et ceux qui m'ont lancée, suivie, soutenue et parfois portée à bout de bras tout au long de cet ardu périple :

François Lecercle pour sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements, ainsi que pour sa patience durant tout mon parcours universitaire.

Les membres de mon jury de thèse pour leur lecture et leurs remarques sur mon travail : Mercedes Blanco, Patricia Falguières (dont les suggestions ont joué un rôle déterminant dans le démarrage de ce travail), Michel Jeanneret (source d'inspiration intarissable) et Lise Wajeman.

Michel Blazy, dont l'œuvre m'a intriguée, happée et séduite, et qui m'a généreusement accordé un entretien qui s'est avéré très fécond pour la suite.

Mes collègues et amis : Gilles Chazal, qui m'a donné le temps ; Christophe Leribault, qui m'en a offert sans compter ; Joëlle Raineau, pour ses conseils précieux qui m'ont permis de tisser tous ces fragments ensemble ; Laure Perret, cheffe et magistrale interrogatrice ; Delphine Desveaux, pour son regard critique ; Françoise Reynaud, pour sa bienveillance ; Agnès Faure, Marie Joyeux et Gaëlle Rio, qui ont pris le relais au moment critique ; Sylvie Sator, abstractrice quintessentielle.

Ma grande famille pour son indéfectible soutien, et tout particulièrement : mon compagnon Arjan, qui m'a donné le courage d'écrire ; ma mère Blanca, mon père José-Luis, mes trois sœurs Guayente, Blanca et Marta, dont l'humour est un moteur vital. Sans votre affection, ce travail n'aurait pu aboutir.

Mes amis et notamment ceux qui m'ont aidée durant les derniers mois d'écriture : Alba Roberts, qui m'a appris à respirer ; Marc Hugon, qui m'a sauvé la vie en sauvant mon ordinateur ; Stéphanie Brivois, qui y a toujours cru ; Monika Bielecka Briot et Jérôme Briot, qui ont activement écouté ; Caroline Edant, qui n'a jamais cessé d'avancer et de m'entraîner avec elle. Et, enfin, Marianne Ouzone, dont la force et la clairvoyance m'accompagnent depuis toutes ces années.

De la germination

Préambule

Stagiaire à la défunte Délégation aux arts plastiques en 2005, j'eus l'occasion de participer à l'organisation et au montage de l'exposition *Chassez le naturel...* au château de Chambord, sous les ordres de l'un de ses commissaires, Bernard Blistène. Cette exposition avait pour but de faire rentrer la forêt dans le château, pour rendre hommage à la destination première du lieu, pavillon de chasse devenu monument. L'événement s'inscrivait dans un plus vaste programme nommé *Les Visiteurs*, qui introduisait des œuvres d'art contemporain dans des lieux patrimoniaux.

Organisée autour de trois thématiques, « le bois sacré », « la forêt interdite » et « l'utopie de la nature », l'exposition réunissait du 24 juin au 3 novembre des œuvres d'artistes célèbres provenant des collections publiques françaises. Monumentales ou de taille plus modeste, elles avaient toutes été choisies en fonction de leur lieu de présentation au château. L'une de ces œuvres était une pièce de Michel Blazy intitulée *Le Voyage des météorites*. Il était prévu de la montrer dans l'un des espaces du premier étage donnant sur le parc : majestueuse, flanquée d'une cheminée, la vaste pièce semblait appeler une œuvre à ses dimensions. Or ce fut un petit carton que nous découvrîmes sur place. En l'ouvrant, surprise : il contenait quelques rouleaux de papier aluminium, deux paquets de coton hydrophile, du fil de pêche et une boîte de lentilles du Puy. Il y avait aussi à l'intérieur une sorte de mode d'emploi dessiné à la main et signé par l'artiste, qui indiquait les étapes de mise en œuvre idéale de tous ces matériaux.

Nous nous rendîmes rapidement compte que le mode d'emploi devait être adapté à la situation : les quelques mètres de papier aluminium ne suffiraient jamais à couvrir le sol de la pièce de Chambord, encore moins si on le froissait et l'enroulait comme cela était demandé par l'artiste. Par ailleurs, comment fabriquer les énormes boules de coton requises pour y faire germer les lentilles ? Une suite d'essais et d'échecs s'ensuivit, qui nous occupa exclusivement pendant plusieurs jours. Après acquisition de plusieurs kilos de coton, ainsi que de longs mètres d'aluminium et de fil de nylon, nous nous attelâmes à la tâche d'humidifier les « météorites » pour y planter les légumineuses. Trouver un point d'eau au château, charrier les seaux, éviter l'inondation, égoutter les boules, y loger les graines sans trop en perdre, s'assurer que la ouate les couvre... furent autant d'opérations à mettre au point non décrites dans notre précieux mode d'emploi. Les météorites devaient être suspendues au plafond : pour ce faire nous installâmes un échafaudage, et nous nous aperçûmes avec horreur que le coton hydrophile porte bien son nom, et qu'imbibé d'eau il pèse plusieurs kilos. Les boules ainsi lestées étaient non seulement peu maniables par une personne seule et encore moins à bout de bras, mais elles rompaient aisément les timides fils de nylon initialement prévus pour les suspendre. L'expérimentation était de rigueur, les chutes de météorites aussi. Tant bien que mal, en nous livrant à un véritable corps à corps avec le coton, nous parvînmes à installer une douzaine de ces objets difformes, sans réussir pour autant à les placer sur des orbites bien définies comme stipulé dans le

mode d'emploi ; leur manipulation était difficile, les lentilles se répandant partout sur le sol, les vêtements et les cheveux des installateurs lors des accrochages, les ballots explosant en lambeaux de ouate mouillée lorsque par malheur nous n'avions pas assez sécurisé leur prise au plafond.

Une fois les météorites suspendues, restait à matérialiser la spirale d'aluminium au sol. Michel Blazy suggérait dans son mode d'emploi de tirer hors du rouleau le papier à l'aide de la main droite, puis de guider celui-ci de la main gauche derrière l'épaule avant finalement d'enrouler le ver d'aluminium en spirale, tout en marchant à reculons pour laisser se constituer la trainée derrière soi et préserver tout le volume du papier froissé. La mise en pratique d'une telle chorégraphie s'avéra bien sûr plus complexe¹. Après quelques tentatives, une spirale argentée couvrit le sol, préalablement nettoyé des cadavres de météorites échouées. Il restait à tracer sur cette galette, en marchant soigneusement un pied devant l'autre, le chemin lisse qui ressortirait de loin, et qui soulignerait la forme ellipsoïdale. L'installation terminée, la pièce n'en était pas pour autant finie : comme la plupart des œuvres de Blazy, elle réclamait un entretien quotidien pour donner sa pleine mesure. Il fallait en effet arroser les météorites au vaporisateur, utilisant pour ce faire le chemin tracé sur l'aluminium ; l'arrosage provoquait alors un écoulement, qui faisait un bruit léger de pluie sur le sol argenté. La pièce ne fut enfin complète qu'une fois les lentilles ayant germé : une « chevelure » poussa alors aux météorites, qui acquirent ainsi l'air d'étoiles filantes souhaité dans le projet par l'artiste.



1 MICHEL BLAZY, VUE DE L'INSTALLATION *LE VOYAGE DES METEORITES* AU CHATEAU DE CHAMBORD, JUIN 2005

¹ Les critiques relaient rituellement ces mots du mode d'emploi comme autant d'indications réelles, sans percevoir l'aspect volontairement poétique des instructions (voir par exemple Valérie Da Costa, « Michel Blazy, Je ne vous ai jamais promis un jardin de roses », *Cahiers du MNAM*, n°105, automne 2008) : Michel Blazy décrit souvent les opérations nécessaires à la réalisation de ses pièces après les avoir conçues et mises en œuvre lui-même ; une part d'idéalisation et d'abstraction entre donc dans cette rédaction après-coup.

Le *Cercle d'ardoises de Cornouailles* de Richard Long installé au rez-de-chaussée nous avait demandé un grand effort physique, tout comme l'*Igloo* de pierres brutes de Mario Merz qui se dressait (après plusieurs effondrements successifs) près de l'escalier à double révolution. Mais aucune de ces deux pièces ne nous avait autant pliés à ses besoins que *Le Voyage des météorites*. Nous pensions redevenir enfants en jouant avec la ouate et les lentilles, mais il fallut se faire tout d'abord ingénieurs puis jardiniers et enfin architectes pour monumentaliser le geste quotidien et faire voler ces germinations au-dessus des têtes. Nous apprîmes ainsi à notre corps défendant que les œuvres de Blazy sont tout sauf innocentes : lorsqu'on les voit pour la première fois, ces petites boutures de tiges et de tubes, ces restes d'orange moisies ou ces bouteilles d'assouplissant ménager thermo-déformées, on se dit que l'artiste s'est gentiment moqué du public. Aucun effort n'y est perceptible, c'est presque comme si la pièce avait été oubliée là, et qu'elle avait vécu sa vie autonome depuis le départ de l'humain l'ayant transportée.

Ces objets ont souvent l'air incongru : ils semblent hors de propos dans l'espace blanc de la galerie ou du musée ; leur habitat naturel est l'atelier-jardin de l'artiste, où ils développent leurs moisissures et mutent en fonction des conditions climatologiques et du temps qui passe. Or l'incongruité cède rapidement la place à une familiarité : les œuvres colonisent l'espace, et le visiteur qui, de prime abord, pouvait être rebuté, se prend au jeu, s'approche, voire revient pour suivre l'évolution de ces organismes étranges. La dégradation du mobilier en crème chocolatée, la croissance des avocatiers en pot et l'affaissement des créatures en pâtes alimentaires qui peuplaient la grande nef du Palais de Tokyo lors de l'exposition monographique de l'artiste² ont été suivis par un public fidèle. Les flots de mousse dévalant lentement l'installation sur le mur de l'ancienne sacristie du Collège des Bernardins³ réclamaient aussi un laps d'observation. Combien de personnes reviennent effectivement voir ce qui s'est passé depuis leur dernière visite ? Difficile de l'apprécier. Mais il est certain qu'on ne contemple pas une œuvre de Michel Blazy comme on le ferait d'une installation de Richard Serra (pour évoquer un travail éloigné de celui de Blazy, par ses matériaux et sa difficulté de mise en œuvre, mais exigeant tout autant la participation active du corps du spectateur). Il est nécessaire d'y consacrer du temps, et si possible il est préférable d'y revenir. On ne peut pas juste passer, il faut rendre visite.

Est-ce à dire que l'œuvre prend subrepticement son spectateur en otage ? En ne se livrant jamais complète (sa nature transitoire l'en empêche) ou en ne se montrant que par intermittences (par exemple lors de mini-événements programmés à heure fixe⁴), on pourrait le croire. Il nous est

² *Post Patman*, Paris, Palais de Tokyo, 1^{er} février – 6 mai 2007.

³ *Bouquet final*, installation de Michel Blazy pour l'ancienne sacristie du Collège des Bernardins, Paris, 10 mai – 15 juillet 2012.

⁴ Par exemple l'écoulement de mousse du goulot de la bouteille de bière pendant deux minutes toutes les heures lors de l'exposition *Débordement domestique*, Paris, galerie Art : concept, 17 mars – 5 mai 2012.

impossible de tout voir, et on se doute qu'à moins d'emménager avec la pièce, il est impossible d'en voir tous les états. L'artiste frustré l'amateur de ses œuvres, tout en lui laissant entendre que s'il veut posséder l'objet, il lui faudra l'adopter chez lui, en prendre soin à son tour. C'est là une coercition bâtie sur la frustration et l'identification. Les moyens déployés sont pourtant si modestes, qu'on peine tout de même à ressentir une quelconque violence.

La modestie est d'ailleurs un mot qui revient souvent, à propos de l'artiste et de ses pièces. Fabriquées à la main, sans outils, elles sont issues d'un bricolage minimal. Le mode d'emploi qui en est le plus souvent la seule trace est donc le support de transmission d'une « recette de grand-mère »⁵ plutôt que la trace archivistique d'une action ou d'un concept. Entre jardinage et cuisine, il est beaucoup question de « soin »⁶, de patience, de geste juste. Tout montage constitue alors une chorégraphie, coquette et tendre, qui met en communication l'artiste et l'exécutant du rituel qu'est l'actualisation d'un mode d'emploi artistique.

Le travail de Michel Blazy, selon son propre témoignage, ne serait fait que d'observation : les phénomènes mis en évidence existent indépendamment de la volonté de l'artiste. Néanmoins, le hasard n'est pas maître à bord : l'artiste crée les conditions d'expression des potentialités contenues dans la matière, il en oriente les manifestations et les rends visibles et compréhensibles par ses manipulations méticuleuses. L'expérience acquise est déterminante⁷. Comme un sculpteur, Blazy sonde la matière – au niveau chimique, microstructural. Il s'attache à rendre manifeste « tout ce qui a été oublié par l'histoire de l'art »⁸, tout ce qui, dans la constitution héroïque de celle-ci en monument contre le passage du temps, a été gommé de l'organique, du ludique, du dérisoire. Blazy propose de travailler avec le temps, et de se laisser porter par les suggestions d'un mur qui pèle. Il est vrai que la vidéo permet aujourd'hui de garder une trace de cette vie éphémère ; pourtant les œuvres sont toujours potentiellement vivantes dans l'atelier, elles peuvent être réactivées à tout moment et ne meurent jamais, contrairement aux œuvres de musée qui seraient fossilisées...

Laisser s'exprimer le vivant est un exercice d'équilibre : il faut établir des règles permettant la croissance, tout en laissant faire la matière. Et cet équilibre est atteint lorsque le spectateur, pris entre dégoût et surprise, se laisse happer par les suggestions de l'objet qui le nargue. On ne peut pas, à strictement parler, dire que les œuvres de Blazy provoquent la nausée – elles ont pourtant une véritable portée existentielle : l'écoeurement qu'elles provoquent motive la méditation. Entre

⁵ Voir l'entretien de Michel Blazy avec l'auteur de ces lignes, 16 février 2009, en annexe.

⁶ Voir « Lignes de travail et points de détail », entretien entre Michel Blazy et François Piron, août 2001 et juillet 2002, *Michel Blazy*, Albi, Cimaïse et portique, 2002, p.11.

⁷ Il suffit de lire plus haut pour comprendre combien l'inexpérience peut compliquer le montage de l'une de ses œuvres !

⁸ Voir l'entretien du 16 février 2009.

pourriture poétique et corruption généralisée, Blazy met délicatement en scène le jeu de la vie et de la mort, et donne une existence paradoxale à des créatures qui se cherchent une forme sans suivre un programme établi. « Souvent, mes pièces sont des matières, des peaux, davantage que des formes. La forme est à son degré zéro : c'est la boule, ou le ver. Ce sont des formes qui existent à l'état naturel. C'est la ligne et le point. En ce qui concerne cette fameuse poule⁹, elle ressemblait davantage à un ver en train de se redresser sur ses pattes. Quelque chose d'informe en train de se chercher une forme. »¹⁰ Les expérimentations horticoles de l'artiste, ces « petites activités » qu'il revendique comme telles sont autant de manières de poser une question artistique et philosophique majeure, celle de la naissance de la forme.

C'est sans doute cette bonhomie dans la gravité qui rend l'art de Blazy si abordable, aux amateurs comme au grand public : contrairement à Andres Serrano ou à Damien Hirst, qui mettent également en œuvre des matériaux organiques et jouent sur la corruptibilité des matières, Blazy ne cherche pas le choc. Là où Hirst se fait prophète¹¹, Blazy est un jardinier attentif quoiqu'apparemment nonchalant.



2 DAMIEN HIRST, *END OF AN ERA*, 2009

Le rapprochement entre Hirst et Blazy, pour incongru qu'il puisse paraître, est éclairant : héros de l'excès, Hirst est l'artiste médiatique par excellence, qui délivre des messages à coups d'œuvres

⁹ Installation de Michel Blazy pour l'exposition *Gothic*, château de Val Freneuse, Sotteville-sous-le-Val, du 9 octobre au 15 novembre 1998 (avec Pierre Ardouvin, Mohamed El Baz, Tatiana Trouvé...)

¹⁰ « Lignes de travail et points de détail », *op.cit.*, p.9.

¹¹ Prophète de la fin des temps ? Ou seulement de la fin d'un certain temps de l'art ? *End of an era* suscite ces questions, et bien d'autres encore...

provocatrices ; Blazy, discret même dans le succès, se défile lorsqu'il s'agit de donner un sens à telle ou telle de ses pièces. Or tous deux tournent autour de la forme en train de se faire et de se défaire, autour de l'informe. Tous deux donnent à voir la corruption, mais là où chez l'un il est question de chute et de dégradation, chez l'autre il s'agit de potentialité. La première perception – de l'informe comme chute dans l'abjection, de hantise de la mort – est celle qu'un certain art contemporain explore depuis plusieurs décennies. Et pour cause : l'obsession de la pourriture et de la dégradation est sans doute liée à la pensée dysphorique dominante (de catastrophe en crise, le monde contemporain est loin d'être rassurant, et tout particulièrement pour les artistes, portés aux nues un jour, massacrés par le marché le lendemain) ; l'art qui en résulte, né d'une table rase normative, ne fait pas dans l'angélisme et se refuse tout repos critique.

Néanmoins, la deuxième façon de penser l'informe, en tant que puissance (certes un peu malodorante mais fertile), mérite une plus ample exploration. Les œuvres de Michel Blazy semblent indiquer qu'au-delà du sentiment d'angoisse que l'absence de forme peut provoquer, il peut y avoir autre chose. Quoi donc ? Peut-être un branle, une sorte de danse avec le chaos, porteurs d'humour et d'ironie. C'est du moins ce que laissait penser sa dernière exposition¹² en date : les pizzas et lasagnes en colle à papier peint parfumée d'arômes artificiels semblaient être autant de reliefs du repas d'un géant postmoderne et malade, sorte de Quaresmeprenant du XXIe siècle...



3 MICHEL BLAZY, VUE DE L'EXPOSITION *DEBORDEMENT DOMESTIQUE*, GALERIE ART :CONCEPT, JUIN 2012

¹² *Débordement domestique*, Paris, galerie Art : concept, 17 mars – 5 mai 2012.

0. Trop présent pour être présentable

Introduction à une recherche sur l'informe à la Renaissance

Le point de départ de cette recherche est l'intérêt pour une question simple en apparence : qu'est-ce que l'informe ? Il suffit d'essayer de la déployer pour réaliser rapidement les pièges et apories dans lesquels elle peut plonger la réflexion. Qu'est-ce qu'une forme sans forme ? Comment parler de quelque chose qui échappe aux catégories ? Il s'agit en effet de donner une définition fonctionnelle et satisfaisante d'un terme qui exclut les bornes, en se plaçant d'emblée dans l'indéfini. L'informe serait ce qui n'a pas de forme nette, qui est insuffisamment élaboré, ou encore ce qui n'a pas d'objet précis. Difficile enquête que celle qui se donne pour objet le fuyant par excellence... Un premier indice nous est fourni par l'histoire de la langue : l'adjectif « informe », emprunté au latin *informis*, « non façonné, brut », n'apparaît qu'au début du XVI^e siècle¹³. Personne n'aurait ressenti auparavant le besoin de désigner cette zone grise ; la Renaissance, qui déploie des trésors néologiques, va s'attaquer à ce qui ne se laisse pas décrire aisément. Il serait intéressant de comprendre pourquoi le mot apparaît en Français à ce moment-là, et ce que cet effort de conceptualisation impossible suppose et entraîne.

Un rapide survol des ressources communes disponibles montre que l'adjectif est présenté par exclusion et par approximation synonymique. Difficile en effet de faire autrement. Deux grands blocs de sens se dégagent, prenant pour base la notion de forme, si problématique elle-même : l'informe peut être ce qui est privé de forme (le magma primordial tout comme la débâcle ou la ruine, ce qui fait que création et destruction se côtoient dans ce vaste champ) ou ce qui n'est pas formellement abouti (on se situe donc quelque part entre magma et chaos, dans une durée qui pose problème). Les connotations morales sont rapidement convoquées dans cette deuxième voie d'exploration : l'inaboutissement, l'imperfection, la laideur appartiennent à ce champ.

Le déploiement des synonymes apporte des nuances et multiplie les suggestions du mot : difforme, amorphe, indéterminé, inabouti, disgracieux, indigeste, laid, mauvais, ébauché, esquissé, fragmentaire, fruste, grossier, imparfait, incomplet... la liste de termes apparentés est longue, et opacifie la compréhension plus qu'elle ne l'éclaire. L'approche métaphorique est celle qu'adopte la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* : « Informe. Adj. de tout genre. Imparfait, qui n'a pas la forme qu'il doit avoir. *Une masse informe. Les ours sont informes en naissant. Cet acte est informe. C'est une pièce informe qui ne vous peut servir. C'est un ouvrage informe, & qui n'est pas encore mis dans l'ordre où on veut qu'il soit.* » L'image de l'ourson mal léché par l'ourse à la naissance et donc inachevé, mal fini dans ses membres, revient souvent dans les textes littéraires et théoriques anciens pour clarifier ce qu'informe peut vouloir dire. Ils semblent ainsi se focaliser sur une acception qui implique un devenir plutôt que sur une définition essentialiste.

¹³ Dans la *Chronique margaritique* de Julien Fossetier, 1517, ms. Bruxelles 10509, fo245 (source : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/informe>).

La tentative de conceptualiser l'informe n'est-elle pas vouée à l'échec ? A vouloir l'embrasser ainsi, ne nous condamnons-nous pas d'emblée à l'inaboutissement ? L'enjeu n'est pas simplement de donner des exemples de ce qu'est l'informe, mais bien d'essayer d'en dessiner des contours conceptuels – ou, à défaut, de délimiter l'espace dans lequel l'emploi du terme peut avoir une pertinence. Le langage courant utilise l'adjectif qualificatif « informe » sans trop de difficultés et dans des domaines très étendus, on l'a vu. C'est bien la substantivation de l'adjectif opérée entre autres par Georges Bataille qui pose problème. « L'informe en soi » pourrait très bien ne pas exister, comme l'affirment certains auteurs¹⁴, et induire aux pires à-peu-près, desquels on voudrait bien sûr se prémunir ici. Bataille quant à lui assignait à l'informe non pas un sens, mais une tâche – ce qui n'a pas empêché le terme de devenir l'objet d'une controverse (sur laquelle nous reviendrons) autour de son sens « véritable ». Qu'est-ce qui entre dans le champ de l'informe ? Faut-il le comprendre dialectiquement ? Que doit-on en exclure ?

Non, l'informe n'est point mort

Si elle ne date pas d'hier, ni d'avant-hier (ce que nous voudrions démontrer ici), la préoccupation contemporaine pour l'informe aurait une date de naissance : il s'agit de *L'Informe, mode d'emploi*, exposition présentée en 1996 au Centre Pompidou¹⁵, orchestrée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, professeurs, critiques d'art, membres fondateurs de la revue *October*, et pour l'occasion commissaires d'exposition¹⁶. Le format de l'exposition, limité dans le temps et dans l'espace¹⁷, est quelque peu évanescent. Ce sont donc le catalogue éponyme, et surtout sa version anglaise, *Formless : A User's Guide*¹⁸, qui ont fait la fortune critique du terme. Sans s'étendre sur les subtiles nuances de sens que l'on peut percevoir dans la traduction (n'y a-t-il pas une certaine réification dans la forme française du titre ? Le mot anglais « formless » est-il vraiment le miroir du mot français

¹⁴ Par exemple Catherine Malabou, dans « Le corps du genre » : « Peut-être n'est-il pas habile d'avouer d'emblée mon aversion philosophique pour la notion d'informe. Je ne peux toutefois m'en empêcher. Cette notion n'est pas mon amie – c'est un euphémisme – et je la combats pour poursuivre l'élaboration, qui m'occupe depuis des années maintenant, d'une pensée de la *plasticité*. Découvert chez Hegel, le concept de plasticité – qui désigne la double aptitude à recevoir comme à donner la forme – s'oppose directement à l'informe, c'est-à-dire au rien. S'il y a un corps de l'informe, alors, selon moi, ce corps est nécessairement plastique dans la stricte mesure où l'informe, entendu comme pure et simple absence de forme, n'existe pas. J'ai toujours considéré cette notion comme une invention réactive contre une certaine logique de la forme, en particulier justement contre la logique hégélienne et la processualité dialectique dans son ensemble. » *Textuel* n°42, *Le corps de l'informe*, textes réunis et présentés par Evelyne Grossman, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2002, p.45.

¹⁵ Du 22 mai au 26 août 1996, Galerie Sud du Centre Pompidou, Paris.

¹⁶ Rôle qu'ils ont rarement endossé depuis – laissant penser que cette exposition tenait beaucoup du manifeste, ce que sa postérité confirme.

¹⁷ Les expositions qui ont fait date et mythe au XXe siècle sont connues essentiellement par leur catalogue et la documentation écrite. Voir *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, sous la direction de Bern Klüser et Katharina Hegewisch, Paris, Editions du Regard, 1998, pour l'édition française.

¹⁸ Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, paru à New York, chez Zone Books, en 1997.

« informe » ? Et ainsi de suite), on perçoit d'emblée l'ancrage international du débat. Il semble difficile de dire qui initie l'échange : sont-ce les commissaires de l'exposition, qui animaient déjà en 1994 une table ronde en présence de Denis Hollier et Benjamin Buchloh (transcrite dans les pages d'*October*¹⁹) ? Rosalind Krauss uniquement, qui travaille sur Bataille et la photographie surréaliste depuis longtemps²⁰ ? Ou faut-il suivre Georges Didi-Huberman, qui évoque les travaux d'Hubert Damisch²¹ et remonte aux débats qu'a connus l'art français dans les années 1950 autour de « l'art informel²² » ?

La question de l'antériorité pourrait sembler oiseuse, si elle n'orientait pas la controverse : qui, des Français ou des Américains, a eu le premier mot, et pourra avoir le dernier ? Comme dans toute querelle²³, dans la mise à jour des sources se joue la défense du droit à l'héritage et l'affirmation de la légitimité d'une position. Le débat actuel sur l'informe s'est d'ailleurs enrichi ces dernières années des analyses de la *Queer Theory* (*queer* est d'ailleurs le terme tendant à chasser *formless* dans l'analyse anglophone), qui ont permis à certains critiques francophones d'en finir avec les apories de l'informe²⁴. En tout état de cause, l'œuvre de Georges Bataille a trouvé ainsi une nouvelle génération de penseurs pour la lire. Parmi eux, l'un des plus actifs et peut-être aussi le plus acerbe avec les positions de Rosalind Krauss est bien entendu Georges Didi-Huberman, qui, non content de répondre à *L'informe, mode d'emploi* par écrit, avec *La ressemblance informe* et d'autres textes²⁵, a également

¹⁹ *October* n°67, hiver 1994, « The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject »

²⁰ Voir Rosalind Krauss, « Corpus Delicti », *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985 et *The Optical Unconscious*, Cambridge-Londres, the MIT Press, 1993.

²¹ Hubert Damisch, « L'informel » (1970), *Fenêtre jaune cadmium, ou les Dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, pp. 131-141, cité par Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel de Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.22, note 1.

²² H. Maldiney, « Forme et art informel » et « L'art et le pouvoir du Fond », *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp.102-116 et pp. 173-207, cité par Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel de Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.22, note 1.

²³ J'emploie le mot « querelle » pour mettre en parallèle le débat contemporain avec les écrits sur le *Paragone*. Comme dans le débat qui occupe l'Italie puis l'Europe artistique pendant plusieurs siècles, nous sommes avec l'informe en présence de positions fortement antagoniques, mais face à une quantité limitée d'arguments. Le sujet est abondamment repris, mais aucun essai ne tranche définitivement. Il est par ailleurs intéressant de constater que la querelle de l'informe serait une sorte de querelle du *paragone* à rebours : là où Alberti, Léonard et leurs successeurs entendent démontrer la prédominance de l'intellect sur la matière, et affranchir les artistes de leur statut social avilissant d'artisans, les théoriciens contemporains œuvrent à la réhabilitation de la matière et du geste technique ; la dignité artistique a été conquise de longue date, la norme académique est un lointain souvenir, il est désormais possible de mettre sur le devant de la scène ce refoulé absolu de l'art occidental.

²⁴ Ainsi Catherine Malabou, citée plus haut pour son aversion à « l'informe », note-t-elle, dans « Le corps du genre » : « Une identité sans essence n'est pas de l'informe. Les *queers*, qui ne sont ni hommes ni femmes ni androgynes ne sont pas informes (...). Or ce que je garde de cela, de la *queer theory* telle que Butler la pratique (...) c'est le fait qu'il soit possible de substituer, à l'informe, quelque chose que je pourrais appeler une morphocritique de la forme. » *Textuel* n°42, *op.cit.*, p.53.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *op.cit.* ; « L'espace danse, étoile de mer explosante-fixe », Paris, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°94, 2005 ; *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Editions de Minuit, 2008.

répondu par l'exemple, avec une exposition intitulée *L'empreinte*, présentée au Centre Pompidou en 1997²⁶. L'acuité et l'actualité de la controverse s'expliquent peut-être par les ambiguïtés de la position bataillienne elle-même. La lecture que Bataille lui-même fait de l'œuvre de Manet²⁷, en termes d'indifférence et d'*opération*, suggère les deux pistes concurrentes : d'une part l'informe serait la part d'ombre de la modernité, son rebut absolu, ce qu'affirment Krauss et Bois ; de l'autre, il serait le point de départ de l'œuvre, et la force de *défiguration* à l'œuvre dans le figural, comme l'indique Georges Didi-Huberman. Quelle que soit la position adoptée, et aussi inconciliables que les deux interprétations puissent paraître, l'informe est devenu le socle, paradoxal il est vrai, de toute une réflexion esthétique – ou anti-esthétique, et a donné naissance à bien des œuvres contemporaines. Pure négation ou producteur d'une nouvelle réalité, l'informe travaille encore²⁸.

Le désaccord sur l'interprétation à donner à la « définition » de Bataille ne gèle effectivement en aucun cas les recherches. La prégnance du terme est tout d'abord psychanalytique : Pierre Fédida, dès « Le mouvement de l'informe »²⁹, en a fait un outil clinique autant qu'un sujet de réflexion, et d'autres psychanalystes comme Sylvie Le Poulichet³⁰ continuent de creuser le sillon. La notion d'informe, maniée avec souplesse, trouve son terrain privilégié d'emploi dans la psychanalyse française, sans doute par l'intérêt constant que celle-ci porte aux textes de Jacques Lacan. La pensée psychanalytique nourrit les essais sur l'art, on l'a vu avec les exemples de Krauss et de Didi-Huberman. Néanmoins, la notion d'informe, si elle est utilisée dans le catalogue de *Dyonisiac*³¹, par exemple, n'est pas employée comme outil d'analyse des œuvres. L'Institute of Artificial Art Amsterdam, collectif produisant performances et conférences d'art et sur l'art, fait de la notion de « formlessness » l'un des ressorts de sa recherche et une opération centrale de certaines de ses propositions³². Le collectif cite également Bataille, mais ne s'y attarde pas, et élargit la réflexion à « la forme qui n'a pas de forme » (« the form that has no form »), en listant les mots et les œuvres qui peuvent s'y rapporter. Cette liste reste bien sûr ouverte ; elle est représentative de l'approche la plus répandue dans la critique d'art actuelle. Le débat érudit sur l'informe bataillien animé par Krauss et Didi-Huberman est perçu comme aride, et à la notion surdéterminée d'informe est plus souvent

²⁶ *L'empreinte*, commissaires Georges Didi-Huberman et Didier Semin, exposition présentée au Centre Pompidou, galerie Sud, du 19 février au 19 mai 1997.

²⁷ Georges Bataille, *Manet*, Paris, éditions Albert Skira, 1955 ; réédition de Françoise Cachin, Paris, Skira/Flammarion, 1983.

²⁸ Pour une histoire de la notion et une description des différents points de vue, voir chapitre 1.

²⁹ Paru dans la revue *La Part de l'œil*, n°10, Paris, 1994.

³⁰ Voir par exemple Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, PUF, 2000 ou Sylvie Le Poulichet, *Psychanalyse de l'informe. Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Paris, Flammarion, 2003. Également les revues *Penser rêver - L'informe*, 2003, ou *Revue de psychanalyse - L'informe et l'archaïque*, 2005.

³¹ Catalogue de l'exposition *Dyonisiac*, sous la direction de Christine Macel, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

³² Voir radicalart.com.

préférait l'un des mots de son champ lexical. *Le Mou et ses formes*, de Maurice Fréchuret³³, a ainsi popularisé une notion bien plus malléable, via une typologie des œuvres et des opérations plastiques autour des trois pôles que sont « entasser », « laisser pendre » et « nouer ». La notion d'informe retravaillée dans les années 1990 par la critique a pu inspirer des œuvres d'art ; elle semble néanmoins faire peser l'ombre de Bataille d'un trop grand poids sur les analyses, qui s'en affranchissent autant que possible. Les textes semblent mieux se prêter à l'analyse en termes batailliens. Les études critiques récentes qui font référence à l'informe sont relativement nombreuses, et proposent une grande amplitude d'usages de la notion, avec la psychanalyse comme toile de fond. Le colloque *Le corps de l'informe*³⁴, l'ouvrage *Formless. Ways In and Out of Form*³⁵, le numéro de 2009 de la revue *Formules*³⁶ ou encore le colloque *La littérature et le divan*³⁷ parcourent différents textes à la lumière du mot litigieux.

Toutes ces analyses portent sur des œuvres et des auteurs du XXe ou du XXIe siècle ; l'informe n'est pas, en effet, une notion dont on se serve pour aller explorer la littérature ou l'art du passé. Or dans sa propension à coloniser toujours plus de champs, ne pourrait-elle pas s'autoriser un grand écart temporel ? Les chocs contextuels et les surprises sont inscrits dans la naissance même de la notion : l'article « Informe » du « Dictionnaire critique » de *Documents*³⁸ est entouré d'illustrations et de textes portant autant sur l'art contemporain que sur l'art primitif ou l'art maniériste. Le montage de la revue tout comme ses références plastiques et critiques font fi des bornes chronologiques. C'est dire si l'informe semble d'emblée atemporel et avoir vocation à s'insinuer partout. La plasticité même de la notion encourage son exportation dans une période totalement autre : sans prétendre révolutionner la compréhension de l'informe bataillien ni les études sur la Renaissance, il peut s'avérer intéressant de risquer l'aventure. Il s'agit de « questionner ce qu'on élude³⁹ », en essayant d'imiter la démarche de Pierre Fédida. Dans une culture où l'élaboration des normes prend une place centrale, comment penser ce qui s'affranchit par définition de tout cadre ? L'informe à la Renaissance existe-t-il seulement ? Même si l'informe n'est pas conceptualisé comme tel (il reste à vérifier qu'aucune théorisation même partielle n'a eu lieu), il hante la pensée esthétique, comme

³³ Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture au XXe siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004.

³⁴ *Textuel* n°42, *op.cit.*

³⁵ Sous la direction de Patrick Crowley and Paul Hegarthy, *Formless. Ways In and Out of Form*, Oxford, Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2005.

³⁶ *Formules, créations formelles et littératures à contraintes*, n°13, *Forme et informe dans la création moderne et contemporaine*, Paris-Leuven, 2009.

³⁷ Sous la direction de Frédéric Sayer, *La littérature et le divan. L'écrivain face à la psychanalyse*, Paris, éditions Hermann, 2011.

³⁸ *Documents*, réédition intégrale de la revue sous la direction de Denis Hollier, deux tomes, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1991.

³⁹ Pierre Fédida, « Le mouvement de l'informe », *La Part de l'œil*, n°10, 1994, p.21-27.

l'atteste la prédilection des peintres pour les objets flottants ou indéfinis (taches et formes insaisissables ou mouvantes) dont témoignent aussi bien les écrits des théoriciens, de Vasari à Marino, que les œuvres elles-mêmes. Il s'agit de remettre en perspective historique les questions qui hantent notre présent, tout en ouvrant un chapitre important de la pensée esthétique de la Renaissance. Pour ce faire, nous n'analyserons pas des influences et nous ne retracerons pas des rivalités explicites ; il s'agit plutôt de procéder en repérant des obsessions récurrentes sous la variété de leurs manifestations, et en rapprochant des objets apparemment hétérogènes. Pourquoi cette fascination pour les formes indécises à la Renaissance ? Les raisons semblent être tout autant esthétiques que religieuses, et la préoccupation touche des domaines très variés, de la narration à la poésie mystique, en passant par l'écriture de soi et l'histoire de l'art naissante.

Un corpus bicéphale et plurilingue

Le pari est risqué, puisqu'il s'agit de s'attaquer par le biais du non-dit à une période qui fait un effort de clarification et d'explicitation dans tous les domaines. Pour ce faire, ancrage est pris dans deux piliers littéraires, l'œuvre de François Rabelais et les *Essais* de Michel de Montaigne. Il est nécessaire d'explorer l'œuvre de ces deux grands auteurs pour poser les bases de la réflexion : en de nombreux aspects, ils résument leur temps, et portent des thématiques et des motifs qui sont ensuite retravaillés par d'autres. Il peut également sembler étrange d'adjoindre à ces deux piliers des lettres françaises l'œuvre d'une mystique espagnole : que peut-il y avoir de commun entre la geste gigantesque, l'exploration de soi et le ravissement religieux ? Le récit autobiographique de Thérèse d'Avila dans le *Libro de la vida* met en scène des formes impossibles qu'il convient d'étudier. Les fondements même de la « mystique théologie », pour reprendre l'expression de Thérèse, sont à chercher dans l'incommensurabilité divine – peut-être une autre manière de nommer l'informe ? Pour parachever la palette des textes, deux œuvres chronologiquement éloignées permettent de poser la question de l'informe dans le domaine narratif : l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, et *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville qui, dans l'ombre du Chinonais, clôt la période.

Ce choix de textes français et espagnols dépend des compétences et limitations linguistiques qui sont les miennes. Le choix d'œuvres plastiques anciennes peut, lui, être fait plus librement : les œuvres concernées appartiennent largement à la sphère culturelle italienne, comme il se doit à cette époque où la Péninsule est le phare créateur de l'Europe. La théorisation esthétique et la réflexion sur l'art sont également convoquées là : d'Alberti à Vasari en passant par Léonard, les propositions critiques pouvant éclairer la recherche viennent du domaine linguistique italien, avec l'exception notable de Bernard Palissy, artiste et également théoricien. Vasari a donc servi de guide : les *Vies* de Léonard, de Piero di Cosimo et de Pontormo (qui forment une séquence cohérente) sont le point de départ de l'observation.

Se dessine alors un corpus bicéphale, à cheval sur des textes et des œuvres, mais aussi entre deux époques : à cet ensemble ancien s'adjoignent des œuvres plastiques modernes et contemporaines, qui ont pour toile de fonds les textes (théoriques et littéraires) de Georges Bataille. Ce parti-pris repose sur un constat : le XVI^e siècle a beaucoup fait résonner et raisonner le début du XX^e siècle, comme en témoignent les textes de *Documents*, ou les (re)découvertes artistiques des Surréalistes. A son tour, ces premières décennies du siècle sont essentielles à la compréhension de l'art contemporain, et Bataille fonde toute notre recherche.

Se pencher sur une période comme la Renaissance, où l'activité normative est intense dans tous les domaines, permet de réfléchir à la faillite des normes qui semble être une caractéristique de l'art du XXI^e siècle. Cette faillite est telle que presque tout l'art contemporain pourrait être concerné par cette enquête sur l'informe. C'est pourquoi je me dois d'opérer des exclusions pour réduire le champ de travail, exclusions toujours difficiles parce qu'elles concernent l'œuvre de grands artistes qui ont marqué ou marquent encore leur temps. Les *Otages* de Fautrier, les dessins de Giacometti, l'œuvre de Francis Bacon, certaines œuvres de Damien Hirst, les performances actionnistes ou celles de Paul Mac Carthy, pour ne citer que les œuvres les plus évidentes, ont donc dû être mises de côté. Le critère de sélection retenu a été celui de la proximité avec l'entreprise fondatrice de la revue *Documents*. Nous nous autoriserons donc à convoquer la photographie surréaliste, et certains compagnons de route de cette aventure subversive comme Marcel Duchamp.

0.1 Délimiter plutôt que définir

Même s'il peut s'avérer frustrant, il faut revenir sans cesse à l'effort de délimitation. Il passe tout d'abord par des considérations sur la traduction. Le substantif français peut être traduit de plusieurs manières en Espagnol tout comme en Anglais. Le locuteur espagnol se réfère à l'informe spontanément comme « lo amorfo ». Lorsqu'il cite Bataille nommément, le texte espagnol penche plutôt pour la locution « lo informe ». Contrairement au Français, donc, l'Espagnol utilise la forme d'origine grecque de façon courante, et réserve la forme latine à l'usage spéculatif. « Un informe » désigne en Espagnol un rapport écrit ; le mot d'origine latine est trop proche d' « information » (au sens de « communication » tout comme au sens de « mise en forme ») pour l'hispanophone, et ne peut donc pas aisément signifier l'absence ou la dégradation de la forme.

L'Anglais possède plusieurs termes concurrents : Krauss et Bois traduisent l'adjectif bataillien par « Formless », qui est également le vocable employé par ceux qui se réfèrent à leurs recherches ; « Formlessness », le substantif employé par Donald Winnicott⁴⁰ pour désigner « l'aire de l'informe »,

⁴⁰ Donald W. Winnicott, *Playing and Reality* [1971], New York, Routledge Classics, 2005 (notamment le chapitre 2, « Dreaming, Fantasizing and Living: a Case-history Describing a Primary Dissociation »).

est même rejeté par certains auteurs comme trahissant la pensée⁴¹ de Krauss et Bois. Les formes construites sur « shape », « Shapeless/Shapelessness/Unshaped », sont préférées dans les textes psychanalytiques, même chez ceux qui se réclament des analyses de Winnicott. Comme en Espagnol, l'origine latine des dérivés sur « form » suppose une spécialisation de ces termes, réservés à désigner la référence (à Bataille comme à Winnicott).

Cette spécialisation indique combien le substantif « informe » est étrange, même en Français. « Informe » est avant tout un adjectif, en usage au moins depuis le XVI^e siècle. Son emploi ne s'est intensifié qu'au siècle dernier : mis à part trois occurrences du XIX^e siècle⁴², le *Trésor de la langue française informatisé* n'indique que des références du XX^e siècle. La forme substantivée apparaît dans des textes des années 1920⁴³. Georges Bataille ne l'utilise pas dans sa célèbre entrée du « Dictionnaire critique »⁴⁴, et ne fait qu'évoquer l'usage substantivé : « Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. (...) Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » L'usage substantivé est plus affirmé chez Paul Valéry : « Je pensais parfois à *l'informe* [en italique dans le texte]. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait; elles ne sont que perçues par nous, mais non sues (...). Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. »⁴⁵ Il faut attendre un autre texte sur l'art pour voir à nouveau le substantif à l'œuvre, qui plus est dans une tournure déroutante : « La plus lointaine figure Maya appelle un domaine de formes encore mystérieuses, non un domaine d'informe; et en face des visages de lave ou de granit, les proues sculptées des pirogues polynésiennes dansent comme d'éphémères épaves. »⁴⁶ Bataille crée la possibilité du mot, Valéry installe ce qui s'apparente à un concept, Malraux le manie comme une évidence : « l'informe » devient sous sa plume un terme d'esthétique à part entière. En l'espace de quelques décennies, un champ de pensée spécifique a été créé à partir

⁴¹ Patrick Crowley et Paul Hegarthy indiquent ainsi « Formless is, in any case, not the same as the idea of formlessness, but more of a process, one that does something with, or against, form, rather than thinking itself outside form completely. Bois and Krauss take formless to be a process, a *formlessing*, perhaps, at work in art and as criticism », « Formless 3. The Interminable Detour of Form: Art and Formless », *op.cit.*, p.188.

⁴² George Sand, « Rappelle-toi ce que j'étais quand je t'ai connu, et ce que tu as fait de cette âme qui dormait informe dans le chaos », *Jacques*, 1834 ; Eugène Delacroix, « L'hippopotame (...) est une bête informe qu'aucune exécution ne pourrait rendre supportable », *Journal*, 1847 ; Jules Michelet, « L'informe macareux (...) semble la caricature d'une caricature », *Oiseau*, 1856. Source : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/informe>

⁴³ Par exemple chez Maurice Barrès, « Dante hait l'informe et la confusion. Toute la *Divine Comédie* est le récit de son acheminement vers la perfection et vers l'unité », *Maîtres*, 1923, p. 12, cité par le *TLFI*.

⁴⁴ Georges Bataille, « Informe », dans « Dictionnaire critique », *Documents*, n°7, décembre 1929.

⁴⁵ Paul Valéry, *Degas danse dessin*, Paris, Gallimard [première parution en 1938] réédition de 2008, p.102.

⁴⁶ André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p.546.

d'un usage inhabituel de la langue, qui garde la trace du tour de force inaugural dans la difficulté à définir ou à traduire.

Ebauche historique

L'apparition de formes concurrentes, la relative rareté des occurrences jusque dans les années 1990 (et le renouveau des études batailliennes et psychanalytiques) ainsi que l'instabilité de la définition de l'informe indiquent la difficulté conceptuelle radicale que recouvre le terme. Cela n'est pas étonnant, puisque l'informe a partie liée à l'un des efforts les plus étranges de la pensée occidentale : dire ce qui est hors langage, forger un concept de ce qui échappe à l'intellect humain. Afin de rendre compte de la création du démiurge, Platon introduit dans le *Timée*, aux côtés de l'intelligible et du sensible, un principe insolite et difficile à saisir, la « *chora* »⁴⁷, espace étrange, réceptacle du devenir. Platon reste perplexe devant son propre raisonnement. La *chora* est un principe nécessaire, mais pour approcher de sa nature ontologique il est impossible de procéder de manière directe et il faut passer par la comparaison ou l'analogie. C'est pourquoi Platon emploie plusieurs métaphores (notamment celles du porte-empreinte ou du morceau de cire), mais jamais cette entité n'est désignée par un nom propre. La création du concept n'implique pas la possibilité de sa définition.

De la philosophie, cette « forme sans forme » ou moule paradoxal passe dans la pensée théologique et dans la pensée de l'art. La double interprétation était contenue dans la *chora* même : Platon conçoit le concept pour parler du démiurge, mais il l'approche en ayant recours à des métaphores puisées dans l'activité artisanale. Dieu et la glaise sont d'emblée compris dans un même mouvement, le mariage impossible de l'intellect désincarné et de la matière a lieu d'entrée de jeu, qui va faire la longue postérité de la méditation jusqu'à nos jours.

L'apophatisme, qui renvoie à l'impossibilité d'exprimer d'une manière adéquate l'absolu divin, hérite du platonisme mais aussi de la mystique juive et de la Kabbale. Philon d'Alexandrie puis Jean Chrysostome élaborent le thème de l'ineffabilité divine que reprend Denys l'Aréopagite. La théologie négative se fonde ainsi sur un paradoxe et un écart maximal : la seule connaissance possible est une inconnissance, puisqu'on ne peut connaître de Dieu que ce qu'il n'est pas⁴⁸. Cette aventure intellectuelle (trop dense et trop complexe pour être résumée ici) voit sa remise en jeu dans l'œuvre de Nicolas de Cues. Le Cusain réélabore deux conceptions présentes chez Denys, celle du Dieu caché et celle du monde comme manifestation de cette divinité masquée. Dans ses écrits, Dieu est ineffable en même temps qu'il est inconnissable. Ainsi pouvons-nous mieux savoir ce qu'il n'est pas

⁴⁷ Platon, *Timée*, 48-53, cité par Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.21. Julia Kristeva exploite également cette référence féconde dans *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1976.

⁴⁸ Voir par exemple Denys Turner, *The Darkness of god. Negativity in Christian mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

que ce qu'il est, ce qu'enseigne « la doctrine sacrée de l'ignorance »⁴⁹. Mais c'est peut-être la notion ancienne de « *caligo* », retravaillée par Nicolas de Cues, qui a le plus partie liée à l'informe :

« Cette obscurité, ce brouillard, ces ténèbres, ou encore cette ignorance, où entre celui qui cherche ta face quand il dépasse tout savoir et tout concept ! C'est en deçà que ta face ne se trouve que voilée ! C'est cette obscurité qui révèle que ta face est au-dessus de tous ces voiles. »⁵⁰

Pour l'œil, c'est de l'éclat de la lumière divine que naît l'obscurité. La « *noche oscura del alma* » des mystiques espagnols va reprendre la métaphore, pour incarner cette lumière impossible, cette réalité plus que réelle qui brûle et annule le langage.

Par le détour des anecdotes pliniennes⁵¹ et la relecture de Plotin⁵², la Renaissance renouève la méditation sur le moule et le geste technique, et par là remet en branle la pensée des origines. Chaos originel et magma fécondateur hantent les écrits des artistes et des scientifiques. Nous reviendrons bien sûr dans le détail sur le métamorphisme renaissant et sur les apories d'une théorie de l'art qui cherche à comprendre au plus fin l'acte créateur. Cette pensée des origines est élaborée en même temps qu'une pensée chrétienne du corps. La matière et son appréhension conceptuelle occupent théoriciens et praticiens, qui, tout en partant de Platon et surtout d'Aristote, construisent des notions de plus en plus éloignées de l'orthodoxie aristotélicienne.

Les apories et la fécondité de l'informe ne sont pas mises sous silence à la fin de la Renaissance, loin s'en faut. Elles continuent de s'exprimer, mais plutôt dans la pensée de l'art. Cozens et sa *Nouvelle méthode* tout comme Diderot dans ses *Salons* continuent ce que l'on peut désormais nommer une tradition de la « forme paradoxale », nous y reviendrons. Le versant spirituel et philosophique de la question semble pourtant en sommeil pendant une longue période, du moins jusqu'à l'élaboration de la pensée freudienne. « Entrons un instant dans cette aporie freudienne dite du refoulement originel. Curieuse origine, où ce qui est refoulé ne tient pas vraiment en place, et où ce qui refoule emprunte toujours déjà sa force et son autorité à ce qui est apparemment très secondaire : le langage. Ne parlons donc pas d'origine mais d'instabilité de la fonction symbolique dans ce qu'elle a

⁴⁹ *Encyclopédie des mystiques rhénans*, édition française par Marie-Anne Vannier, Paris, éditions du Cerf, 2011. Nicolas de Cues, *La Docte ignorance*, traduction Hervé Pasqua, Paris, éditions Payot et Rivages, 2008 et *Le Tableau ou la vision de Dieu*, traduction Agnès Minazzoli, Paris, éditions du Cerf, 1986.

⁵⁰ « Haec enim caligo, nebula, tenebra seu ignorantia in quam faciem tuam quaerens subirant quando omnem scientiam et conceptum transilit, est infra quam non potest facies tua nisi velate reperiri. Ipsa autem caligo revelat ibi esse faciem supra omnia velamenta. », *De icona*, chapitre VI, cité et traduit dans *Nicolas de Cues, penseur et artisan de l'unité*, sous la direction de David Larre, Lyon, ENS Editions, 2005, p.43.

⁵¹ Notamment celles concernant Apelle, Protogène et Zeuxis, que nous verrons plus loin dans le détail. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1998

⁵² Plotin, *Ennéades*, « Sur les deux matières », II, 4 [12] : « *to gar ichnos tou amorphou morphè* », « la trace est en effet la forme de l'informe » (traduction à partir de l'édition de P. Henry et H.-R. Schwyzer, Oxford, Clarendon Press, 1977).

de plus significatif, à savoir l'interdit du corps maternel (défense contre l'auto-érotisme et tabou de l'inceste). C'est la pulsion qui, ici, règne pour constituer un étrange espace que nous nommerons, avec Platon, une *chora*, un réceptacle. »⁵³ L'image du moule revient dans le texte de Julia Kristeva comme la seule capable de subsumer quête spirituelle des origines et interrogation sur la matière. La psychanalyse et la pensée esthétique ont ainsi repris au XXe siècle le flambeau platonicien.

De Platon à Freud et Bataille en passant par Plotin, Nicolas de Cues et Léonard, un faisceau de préoccupations communes se fait jour, que nous choisissons de placer, pour procéder à un examen plus poussé, sous la houlette de l'informe.

0.2 Les mots pour le dire

Pour commencer, intéressons-nous aux mots employés pour désigner l'informe dans les textes du corpus choisi. Avec ce premier et rapide « catalogue », il s'agit de sonder la pertinence de la recherche, en essayant de dégager des récurrences et des thématiques, qui nous permettront d'établir une typologie provisoire. *L'Heptaméron* ne présente aucune occurrence de l'adjectif « informe », et seulement deux occurrences d'adjectifs de son champ lexical, « difformés » et « alterez »⁵⁴. Il y a en revanche un grand nombre d'occurrences du couple d'adjectifs « ord et salle », pour qualifier autant des lieux que des personnes, de sexe masculin ou féminin. Les motifs de la merde⁵⁵ et du corps comme outil du pêché reviennent sans cesse dans les propos des devisants, qui plus que d'amour parlent du désir et de son contrôle. La plongée dans l'abject est autant un moteur narratif qu'un rappel chrétien de la fragilité humaine.

Le corps abject et mis en pièces est également un motif récurrent dans le *Libro de la Vida* de Thérèse d'Avila. Des images de désagrégation sont mises en œuvre (« *descoyuntada* », « *me deshacia* », « *deshacerse mi alma* »⁵⁶), avec une grande insistance sur la violence de l'expérience. Au motif du corps mis en pièces s'adjoint celui de la parole défaillante ou impossible, mais qui se dit quand même. Le terme souvent employé par Thérèse de « *nonada* »⁵⁷ est à mettre en parallèle des oxymores et des figures de la ruine qui émaillent tout le récit autobiographique. Les mots « *informe* » ou « *amorfo* » ne sont jamais employés par cet auteur⁵⁸, mais il y a bien là une méditation empreinte de « mystique théologie » sur l'au-delà de la forme et l'incommensurabilité de Dieu à l'homme.

⁵³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p.21.

⁵⁴ Pages 151 et 152 de l'édition de Nicole Cazauran, Paris, Gallimard, 2000.

⁵⁵ Dans laquelle on tombe (11è Nouvelle), avec laquelle on joue (52è Nouvelle)... Voir plus loin, 3.1.3.

⁵⁶ Respectivement pages 49, 98 et 102 du *Libro de la vida*, édition de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2006.

⁵⁷ Littéralement « non rien », cette contraction signifie « moins que rien », mais Thérèse en fait un usage très libre et fluctuant selon les contextes. Voir 3.1.2.

⁵⁸ Thérèse commente ainsi les apparitions du diable : « Pocas veces le he visto tomando forma, y muchas sin ninguna forma como la visión que sin forma se ve como está allí, como he dicho » (op.cit., p.167 ; « Je l'ai vu

Le corps en morceaux est bien le seul dénominateur commun que l'on pourrait trouver entre le *Libro de la vida* et *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville⁵⁹. Scatologie et sexualité sont les deux moteurs du texte. Qu'il suffise pour cela de se reporter au jeu de mots autour de « *conculcavit* »⁶⁰ pour comprendre que le « bas corporel » est partout. Il y a néanmoins une préoccupation formelle qui sous-tend le texte : s'il se revendique transgresseur, il cherche néanmoins à justifier ses écarts et ses dérapages, en mettant en scène sa propre critique (« Je ne vis jamais autant sauter du coq à l'âne ! »⁶¹) et en se désignant lui-même (« Quelle cornucopie est ceci ? »⁶²). Il y a là un certain « informe textuel », dans le recours systématique au bas corporel autant que dans la thématization de la confusion, qui implique rupture du code et jeu (volontaire ou involontaire) sur la faillite des mots. Il est à remarquer que l'adjectif « informe » n'est pourtant jamais employé.

Le Moyen de parvenir s'inspire et se revendique de Rabelais, et il serait presque possible de reprendre les remarques que nous venons d'avancer pour avoir un premier aperçu de la question de l'informe dans les cinq livres de la chronique gigantesque. Il y est également beaucoup question de « bas corporel » (les « pellauderies » qui échappent à Gargamelle lors de la naissance de Gargantua, les nombreux « comment-a-nom » et autres « callibistris » avec lesquels il est notamment envisagé de construire les murailles de Paris) et de corporel tout court (qu'il s'agisse des corps des géants ou de ceux des monstres, Andouilles comme Quaresmeprenant, les propriétés et limites de la chair occupent de nombreuses pages). Mais l'adjectif « informe » est bel et bien employé : dans le *Tiers Livre*, et à trois reprises, il revient pour permettre de faire un parallèle entre la naissance d'un procès et celle d'un ourson, qu'il faut lécher pour en achever la forme. Cette réflexion ouvre sur les références plus explicites du *Quart Livre* à Thohu et Bohu, à « l'antique Cahos », ou à Amodunt et Discordance, « monstres difformes et contrefaits »⁶³. Il n'y a pas jusqu'au « je ne sçay quoy » du chapitre IX du *Cinquième Livre* qui ne prolonge cette méditation sur le délitement et le chaos, quoique de façon incidente.

L'adjectif « informe » obtient ses lettres de noblesse dans les *Essais*. Il est présent dans tous les livres, mais on note une évolution dans son emploi : dans le livre premier, il est encore compris à

rarement sous quelque figure, mais il m'est souvent apparu sans en avoir aucune, comme il arrive dans les visions intellectuelles, où, ainsi que je l'ai dit, l'âme voit clairement quelqu'un présent, bien qu'elle ne l'aperçoive sous aucune forme. » traduction : <http://www.carmel.asso.fr/Les-epreuves-ch-30-et-31.html>). Le mot « informe » n'est jamais utilisé, mais il apparaît en creux.

⁵⁹ Edition de Michel Renaud, préfacée par Michel Jeanneret, Paris, Gallimard, 2006.

⁶⁰ Voir page 440 de l'édition citée. « Con », « cul », « cas » et « vit » seraient, selon Michel Jeanneret, les matrices même du texte.

⁶¹ *Op.cit.*, p.105.

⁶² *Idem*, p.184.

⁶³ Voir l'édition critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, préfacée par Michel Simonin, Paris, Le Livre de poche, 1994.

partir de la métaphore de l'ours mal léché et désigne un état d'inachèvement (I, 8, « des amas et pièces de chair informes » ; I, 26, « de quelques conceptions informes qu'ils ne peuvent desmêler [...]. [I]ls ne font que lecher cette matière imparfaite » ; I,56, « Je propose des fantasmes informes et irresolues ») ; dans le livre second, l'adjectif se spécialise, et s'il garde son sens d'inachèvement et d'imperfection, il désigne désormais exclusivement le livre et son auteur (II, 1, « Nous sommes tous de lopins, et d'une texture si informe et diverse » ; II, 7, « Je peins principalement mes cogitations, sujet informe » ; II, 17, « je dois nommer stiles un parler informe et sans règle, un jargon populaire et un procéder sans définition, sans partition, sans conclusion »). Le livre troisième, qui est également le plus autoréflexif, voit une régression numérique de l'emploi de l'adjectif « informe », au profit de constructions plus développées à plusieurs adjectifs (III, 3, « La vie est un mouvement inégal, irrégulier et multiforme » ; III, 9, « mouvement d'ivoigne titubant, vertigineux, informe »), et de constructions métaphoriques élaborées : au moment où Montaigne saisit le plus clairement son entreprise, il cherche à donner une image plus explicite de cet objet « informe » qu'il travaille. Les images de la « muraille sans pierre » (III, 2) ou de « la marqueterie mal jointe » (III, 9) apparaissent ici.

Dissolutio et componimento inculto

L'adjectif « informe » et son champ lexical sont bien présents dans les textes choisis, et il est donc possible d'en observer les usages et les implications. Mais comment procéder avec des objets plastiques ? La mise en place de la théorie artistique en Italie dès avant le Quattrocento offre un champ textuel explorable, à la recherche du terme « informe ». Or le terme semble ne pas être employé. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ne soit pas possible de repérer des réflexions concernant l'« avant la forme » ou sa déliquescence.

Leon Battista Alberti, avec la notion de « composition » qu'il élabore dans *De pictura* organise un système où les faillites de la forme sont prises en compte – pour mieux les maîtriser et neutraliser. Employer le terme de *compositio* à propos d'œuvres d'art n'est pas nouveau : « il figurait aussi bien chez Vitruve pour la bâtisse que chez Cicéron pour le corps humain, et il n'était pas exceptionnel dans l'esthétique médiévale. »⁶⁴ Mais quand Alberti s'en empare, il donne au terme un nouveau sens bien précis : « Par *compositio*, il entend une hiérarchie des formes comprenant quatre niveaux dont l'étagement permet d'assigner à chaque élément son rôle dans l'effet global du tableau. Les surfaces planes s'assemblent en membres, les membres s'assemblent en corps, et les corps s'assemblent en scène cohérente de peinture narrative (...). »⁶⁵ L'exigence de rigueur qui anime Alberti le mène à battre en brèche la notion imprécise d'abondance variée, employée par d'autres humanistes,

⁶⁴ Michael Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989 [1971 pour l'édition originale], p.160.

⁶⁵ *Idem*.

notamment pour louer l'œuvre de Pisanello. Trois termes apparaissent ainsi, *copia*, *varietas* et *dissolutus*, qui vont permettre de juger de la bonne exécution des œuvres (nous y reviendrons dans le détail). C'est *dissolutus* qui nous intéresse ici : « Antonyme de *compositus* en rhétorique, *dissolutus* signifiait « disjoint », à la fois en un sens général, non normatif, et au sens très précis, dépréciatif, d'un *vitium orationis* : c'est dans le *dissolutus* que tombe le registre moyen (ou fleuri), quand il ne se soumet pas à une discipline (...). »⁶⁶ Le terme désigne donc un « dérapage » de la forme, qui se délite si on ne la soumet pas à des règles. Ne s'agit-il pas là d'une forme d' « informe » ?

Tout attaché qu'il est à rationaliser la pratique artistique, Alberti n'en est pas moins sensible aux potentialités créatrices de la matière brute : son *De statua* s'ouvre ainsi sur une réflexion sur les « images naturelles » que reprend plus tard, à propos de dessin et de peinture, Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*. Dans ces conseils sur les esquisses, Léonard utilise l'expression « *componimento inculto* »⁶⁷ qu'il est possible de traduire par « esquisse informe ». Le passage par l'informe est en effet chez le peintre une étape risquée mais riche d'enseignements et de potentialités. L'informe s'insinue donc à la naissance de l'œuvre : il peut en être le socle matériel et mental. Il est présent également dans son développement : une maîtrise insuffisante conduit à la dissolution de la forme.

Le corps, le langage et la nature

Dans nos textes comme dans ces deux ouvrages théoriques, les formulations de l'informe sont ambivalentes : elles disent autant une faillite qu'une promesse. Cette oscillation du sens est inscrite en Français dans le préfixe « in- » lui-même : au sens privatif premier fait écho un sens locatif ou inchoatif, un « mouvement vers », qui brouille les pistes.

Nous retrouvons ainsi le *métamorphisme* ou sensibilité transformiste dont parlent de nombreux auteurs⁶⁸ pour désigner la fascination renaissante pour les formes inachevées ou en devenir. Michel Jeanneret choisit d'étudier plutôt les manifestations positives et vitalistes de cette sensibilité, et rejette le débat sur l'informe à un second plan : « Si puissant soit-il, l'attrait de la métamorphose ne doit pas faire oublier non plus que la Renaissance reste attachée à une ontologie qui associe le changement à un défaut d'être. Platonicienne ou chrétienne, une métaphysique profondément enracinée dénonce dans l'inconstance une inconsistance, le signe de l'imperfection des choses

⁶⁶ *Ibid.*, p.168.

⁶⁷ « Dispose donc, peintre, les membres de tes figures en gros (...). Car tu dois comprendre que si cette esquisse informe finit par s'accorder à ton invention, elle le fera d'autant mieux qu'elle sera relevée de la perfection due à toutes ses parties. » *Traité de la peinture*, traduction d'André Chastel, Berger-Levrault, Paris, 1987, p. 333. Sur Léonard et le *componimento inculto*, voir E.H.Gombrich, « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Esquisses d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-1954, p.177-197.

⁶⁸ Et notamment Michel Jeanneret dans *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

humaines, de leur contingence et de leur mortalité. » Pour autant, « [b]eaucoup d'humanistes acceptent, ou même célèbrent, leur condition protéenne, ils pressentent dans la mutabilité des choses un formidable potentiel à exploiter. »⁶⁹

Quel que soit le signe que l'on choisit de donner aux « formes en mouvement », il est possible de percevoir leur lien avec l'informe. Le troisième grand domaine de conceptualisation de l'informe est en effet, avec le corps et le langage (dont nous venons d'évoquer quelques exemples rhétoriques et littéraires), la Nature. L'informe y est tout d'abord processus : une Nature généreuse et pléthorique produit grâces et monstres au même rythme. Il est également métaphore : l'œuf cosmique, thème orphique repris dans la tradition hexamérale⁷⁰ rejoint l'Athanor de l'alchimie dans une méditation sur le creuset et l'incubation des matières dans l'univers. Il est enfin une question technique : le mur de Léonard, matériau naturel brut, peut être mis en relation avec les « rustiques figulines » issues du moulage d'après nature, qui mettent au premier plan les problèmes de l'empreinte et de la sculpture.

Approximations

Afin de ne pas se perdre dans le foisonnement des occurrences et des suggestions, nous proposons d'établir une typologie, fondée sur cette ambivalence repérée au fil des textes, qui indique que la réception de l'informe est duelle d'emblée. Le suaire de Turin est à ce titre « l'objet informe modèle » : « Quiconque s'avise de le décrire ou de l'évoquer souligne l'apparence confuse et insaisissable d'une surface où des formes incertaines s'offrent et se dérobent. (...) Cette impression de confusion tient à plusieurs facteurs. Tout d'abord à la superposition de traces hétérogènes qui finissent par se faire concurrence : c'est un informe par excès. (...) [L]'informe par excès se double d'un informe par défaut, car l'objet se définit fondamentalement par le manque à voir. (...) Il y a enfin un informe par essence : si l'on se place à l'intérieur de la tradition chrétienne et de ce qu'elle a pu dire du rapport de Dieu au visible, on comprend que l'image présente des caractéristiques parfaitement adéquates à son objet. »⁷¹

Y a-t-il dans les œuvres plastiques et littéraires un « informe par essence » comparable à celui qu'il est possible de percevoir dans le suaire de Turin ? Cet objet, qui n'est pas une œuvre d'art mais une relique, permet paradoxalement de penser le comble de l'art⁷², or il ne permet pas de comprendre le fonctionnement de véritables objets plastiques intentionnellement produits. La tradition patristique

⁶⁹ Ouvrage cité, p.9.

⁷⁰ Par exemple chez Du Bartas, *Sepmaine I*, v.291-304.

⁷¹ François Lecercle, « A propos du suaire de Turin », *Penser/rêver*, n°4, *L'informe*, Paris, Mercure de France, 2003, p.150-152.

⁷² Voir François Lecercle, « De la relique à l'image : la promotion du Suaire de Turin », *Symboles de la Renaissance*, tome III, Paris, Editions de la rue d'Ulm, p. 95-112.

et la théologie mystique ont bien construit une pensée de Dieu comme « informe » et « incirconscriptible », mais est-ce à dire que les œuvres qui s’y réfèreraient seraient en elles-mêmes et essentiellement informes ? Notre premier sondage chez Thérèse d’Avila indique que cette essence fuyante est plus vécue que théorisée, et que ce sont les manifestations de l’informe qui sont mises en mots, par la description d’états physiques et par un travail sur le langage qu’il faut analyser.

Dans les œuvres textuelles et plastiques choisies, nous observerons donc le travail de l’informe « par excès » et « par défaut », qui fascine tout autant qu’il peut repousser, et qui est tantôt force de génération tantôt agent de corruption. Il s’agit là non pas de catégories arrêtées, mais plutôt de pôles entre lesquels oscillent à chaque fois l’appréciation et la pensée. « Il est de la nature même de l’informe d’être hors d’atteinte des mots et de ne se laisser approcher que par défaut. Pourtant notre besoin d’origine est tel qu’il nous faut trouver une origine de l’origine, une butée au-delà de laquelle il n’y aurait plus rien à chercher. Je tenterai ici de dire en quoi elle n’est pas un point d’arrêt, un mur stable sur lequel la pensée pourrait s’étayer et se lancer dans sa quête infinie, mais ressemble plutôt à un vide où celle-ci risque d’être happée, attirée, fascinée. Dès lors l’informe peut aussi apparaître comme ce contre quoi se défend l’archaïque, dans sa raideur sublime et dramatique. »⁷³

Nous l’indiquions au départ, l’informe paraît impossible à définir, il faut donc l’approcher, au sens mathématique du terme. Les binômes proposés ici (par excès/par défaut, fascinant/repoussant, générateur/corrupteur) ne s’excluent pas mutuellement, et leurs termes peuvent s’apparier d’un groupe à l’autre. Nous partons ainsi à la recherche d’un nombre limité de combinaisons, dont voici un modèle : « informe par excès/fascinant/créateur ». Quel serait l’objet, dans notre champ de recherche, qui répondrait à cette caractérisation sommaire ?

0.3 Une enquête sur la Renaissance structurée par la pensée bataillienne

Les pages qui suivront essayent de répondre à la question, afin d’affiner la réflexion sur les modalités, la conceptualisation et la réception de l’informe à la Renaissance.

La recherche doit partir tout d’abord de l’histoire de la notion elle-même. Nous l’avons dit, c’est le XXe siècle qui théorise la question et lance le débat. Mais si l’on remonte le fil du temps, en suivant des figures de l’informe littéraires et plastiques, on s’aperçoit que la question travaille depuis longtemps les artistes – bien plus que les écrivains, de prime abord tout du moins. L’ambivalence dans la réception paraît être une constante à partir de laquelle on peut repérer des « objets informes », esquisses, photographies ou métaphores du processus de création. Les manifestations sensibles permettent de dessiner une théorie sous-jacente : quels sont les motifs et les motivations de l’informe ?

⁷³ Sophie de Mijolla-Mellor, « De l’informe à l’archaïque », *Recherches en psychanalyse*, n°3, 2005, p.7

La Renaissance s'interroge sur le pouvoir de transformation contenu en toute chose, dans un élan dont le versant optimiste et vitaliste a été brillamment analysé par Michel Jeanneret. Cette sensibilité métamorphique est tout particulièrement attentive aux moments liminaires : naissances, genèses et temps primordiaux font l'objet d'une intense observation. Auteurs et artistes essayent de saisir le mouvement et le passage, et dans cet effort ils touchent aux fondements mêmes de la création. Une théorisation de l'advenir de la forme se met en place⁷⁴, qui est particulièrement sensible à l'équilibre précaire et au risque toujours présent de déliquescence. Le discours prescriptif des théoriciens de l'art, conscients des dangers de l'ornement et de la prolifération⁷⁵, rencontre ainsi les inquiétudes des grands prosateurs : les potentialités du langage semblent infinies, mais le sens et la raison peuvent être perdus en chemin.

Le vitalisme renaissant a en effet ce versant, plus sombre : génération et corruption sont les deux faces d'une même médaille. Les corps sont susceptibles de séduire, mais ils sont également vecteurs d'angoisse et de ruine. Il y aurait un informe spécifiquement chrétien, issu de la méditation sur l'inextricable lien entre la chair et l'esprit. Il y aurait également, au plus près de la matière, un informe technique : le débat sur le moulage qui anime les arts appliqués, loin d'être anecdotique, montre comment peuvent s'articuler formation et déformation.

Nous mènerons donc notre enquête en essayant de rester au plus près des œuvres : le risque d'égarement est toujours grand, et ce d'autant plus que l'objet de la recherche est revêché et retors... Prenant Bataille à la lettre nous structurerons notre recherche autour de trois questions simples : qu'est-ce que l'informe ? Comment fonctionne-t-il ? Que permet-il ? Ces trois questions reprennent et mettent à plat les expressions batailliennes fétiche que sont le « mode d'emploi » et la « valeur d'usage ». Le dictionnaire de *Documents* veut éviter la définition qui enserme et impose un carcan à la pensée pour mieux laisser la place à la méditation sur les fonctions et à l'échange des idées ; essayons de relever le défi et tentons de mieux comprendre ce que serait l'informe à la Renaissance en nous gardant de trop figer, et en restant aussi attentifs que possibles au mouvement, à la circulation, à la réversibilité et à la labilité des formes et des mots.

Pour ce faire, il est nécessaire tout d'abord de s'attacher à pister l'informe dans le temps : la première partie tente de fixer une typologie de l'informe, afin d'apprécier la remise en jeu de la notion au XXe siècle, et de mesurer les écarts et incompréhensions qui suivent la « réactivation » bataillienne. La question de l'informe se pose en effet depuis longtemps, sous des formulations diverses et en des lieux variés ; il est impossible d'analyser tous ces moments de l'histoire occidentale, mais il est possible de les parcourir pour tenter de dégager des lignes de force. Une

⁷⁴ Voir plus loin, 1.1.1.

⁷⁵ Voir plus loin, 2.1.1

longue traversée d'époques, quelque peu vertigineuse, nous semble être nécessaire pour apercevoir les différents paradigmes à l'œuvre et essayer de lister les occurrences les plus évidentes, d'un médium à l'autre. Le voyage, forcément cahotant et sinueux, essaye d'historiciser la définition bataillienne et sa postérité : Georges Bataille a beau s'en défier et hurler à la mort lorsqu'on essaye de l'inscrire dans un cadre, il reprend et met sens dessus-dessous une tradition, qu'il reconstruit et fait advenir à la lumière ; en réactivant des aspects importants souvent enfouis, comme la violence, l'érotisme ou la notion de montage, il nous permet de fonder notre voyage anachronique.

Une fois ce chemin sinueux de l'Antiquité au XXI^e siècle parcouru, nous disposerons d'un portrait en creux de l'informe, qui nous permettra de nous concentrer sur un nombre limité d'œuvres. La deuxième partie explore les dessins de Léonard et de Pontormo, puis les *Cinq Livres* et les *Essais*, pour terminer avec *Les Songes drolatiques de Pantagruel* et le *Moyen de parvenir*. Il ne s'agit pas de stabiliser un concept à partir de l'analyse concrète de tropes et de motifs, mais plutôt de procéder à une analyse fonctionnelle : quel est le mode d'emploi de l'informe ? Comment les œuvres d'art et les textes le mettent-ils en mouvement ? L'informe ne se dit pas comme tel dans la théorie artistique, mais des termes comme *non finito* ou *licenza*, qui reviennent sans cesse sous les plumes italiennes de la Renaissance, nous semblent pointer clairement dans sa direction. Dans la méditation sur la fabrication, sur le flottement et sur l'avènement des formes, nous percevons un véritable attrait pour ce qui déborde et dépasse la théorie. Des concepts tels que *copia* ou *varietas*, mouvants et dangereusement labiles, viennent néanmoins mettre des portes à la mer et proposer un mode d'emploi des forces informes. La figure de la *cornucopia*, qui allie abondance et débordement, parcourt ces méditations en marge de la pensée platonico-aristotélécienne en plein renouveau. Les provocations de Georges Bataille permettent de réactiver la violence inhérente à ces réflexions : plénitude et boursoufflement sont étroitement liées, et le jeu peut facilement devenir méditation sur l'échec et la mort. Des esquisses léonardiennes aux hésitations de Montaigne, les dangers de la *copia* et ses séductions mortifères sont à nos yeux une expression de l'informe.

Voir l'informe en fonctionnement, déstructurer et déstabiliser les certitudes, nous conduit logiquement à nous intéresser à sa valeur d'usage : à quoi l'informe sert-il ? Qu'est-ce qu'il vient mettre en péril ? Qu'est-ce que les artistes et les écrivains entendent perturber en ayant recours à lui ? La troisième partie est consacrée à la figure de la boue, qui nous semble condenser en elle de nombreuses occurrences de l'informe. Nous prenons la « boue » au sens large : l'étron, le cadavre, la chair, le sexe ou encore la terre glaise sont ici concernés. Les jeux avec les limites de la théorie, qui minent de l'intérieur le carcan normatif en construction, promeuvent le corps et ses humeurs dans tous leurs paradoxes : l'informe invite dans la forme le bas corporel et le flux, et déränge toute identité établie. Dans la mesure où il introduit le scatologique dans les œuvres, il est porteur de

paradoxes chrétiens, mais il déconstruit par l'obscène des catégories que l'on voudrait par trop établies. La mise en mouvement du féminin nous semble également l'un des usages majeurs de l'informe : la misogynie traditionnelle du XVI^e siècle peut s'avérer autrement plus problématique si on observe les énergies *déclassantes* qui la parcourent. Il n'y a pourtant pas qu'une entreprise déprimante à l'œuvre dans l'informe : cette machine de guerre contre les certitudes introduit également un plaisir ambigu de la matière, et réhabilite la boue dans tout son éclat paradoxal. Rabelais et le *Moyen de parvenir* seront ici les guides de la réflexion, qui doit nous autoriser à relire en les rendant à nouveau étranges, à nouveau neuves, des œuvres comme les fresques perdues de Pontormo à San Lorenzo, ou les visions de Thérèse d'Avila.

1. L'informe, qu'est-ce que c'est ? Malentendus historiques et théoriques

1.1 Quadriller l'informe

Dans son article « Pour introduire à une poïétique de l'informe »⁷⁶, Bernard Vouilloux établit une typologie modale et fonctionnelle de l'image *made by chance*, qui lui permet de décrire et de qualifier la tendance majoritaire de chaque époque historique vis-à-vis des images produites par la nature. Ainsi, la Renaissance attribue aux « images de hasard » une fonction *hypertechnique*, dans la mesure où elle fait de l'objet naturel un modèle, qu'il s'agisse des *marmi finti*, des pierres imagées ou des nuages anthropomorphes, mais également une fonction *paratechnique*, puisqu'elle réserve aux images naturelles un rôle d'incitation – c'est le cas dans les « murs de peinture » de Léonard de Vinci ou de Piero di Cosimo. La fonction *métatechnique* serait plus observable dans les anecdotes de l'Antiquité, telle celle de l'éponge de Protogène : le hasard vient ici suppléer à l'exécution manuelle défaillante. Il existe enfin une fonction *diatechnique*, combinatoire des trois autres, que l'on observe plutôt dans les périodes moderne et contemporaine : la tache se fait protocole ; la *Nouvelle méthode* de Cozens ou le test de Rorschach entrent dans cette perspective. La définition du mot « informe » qui ouvre l'article est celle de Paul Valéry dans *Degas danse dessin*⁷⁷ ; elle annonce que le propos est fondé sur une conception de l'« image de hasard » dans ce qu'elle suppose de figurable. S'inscrivant dans la tradition qu'elle décrit, la typologie de Vouilloux permet de penser les rapports entre la matière et la forme, ainsi que les mécanismes aux fondements de la mimésis. La puissance de défiguration de la tache, les séductions suspectes des murs et des nuages sont évoquées mais laissées de côté. Il n'est pas tant question d'*informe*, contrairement à ce qu'incite à penser la citation de Valéry, que de *manières autres* de produire des images.

Notre tentative de typologie essaye d'entrer dans ce monde des « formes inchoatives »⁷⁸ en tentant d'en comprendre ce qui est très souvent le point aveugle, c'est-à-dire l'informe à proprement parler. Cette typologie ne se place pas du point de vue de la fonction, mais plutôt du point de vue de la structure, et tente d'y coupler des considérations de l'ordre de la réception : comment un « informe » peut-il créer des effets, et de quel ordre sont-ils ? La réflexion à partir de binômes tels que excès/défaut, créateur/corrupteur, fascinant/repoussant permet d'établir une grille d'analyse : en couplant ces termes entre eux, nous pouvons balayer une large gamme de positions et de cas de figure possibles, du plus positif (mais il ne faut pas oublier qu'il est question d'informe, et donc de quelque chose qui est d'emblée sous le signe de la suspicion et de la défiance) au plus négatif. Nous nous permettrons de donner les positions de la grille sous forme de liste brute, à la suite, parce qu'il nous semble que ces « cases vides » permettent de visualiser plusieurs figures de l'informe en un

⁷⁶ Bernard Vouilloux, « Pour introduire à une poïétique de l'informe. Poétique et esthétique », *Poétique*, n°98, 1994, p.213-233.

⁷⁷ Définition sur laquelle nous revenons dans le prochain chapitre.

⁷⁸ Selon l'expression de Philippe Morel dans *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Paris, Macula, 1998

coup d'œil. Une fois ces quelques balises posées, nous tenterons de remplir d'exemples les cases, pour les rendre plus vivantes et compréhensibles :

Informe par excès fascinant créateur

Informe par excès fascinant corrupteur

Informe par excès repoussant créateur

Informe par excès repoussant corrupteur

Informe par défaut fascinant créateur

Informe par défaut fascinant corrupteur

Informe par défaut repoussant créateur

Informe par défaut repoussant corrupteur

Nous employons l'adjectif « corrupteur », plutôt que « corrompu », parce qu'il nous intéresse d'analyser le processus de chute, plutôt que les objets « déchus » en eux-mêmes ; l'informe est en mouvement, il s'agit de voir comment et en quoi il altère ce qu'il touche, plutôt que d'entreprendre le catalogue des formes « pourries ».

On va le voir, ces énoncés recourent la typologie de Bernard Vouilloux ; ils ne prétendent pas donner une description en profondeur des motifs étudiés mais plutôt établir un premier paysage des « objets informes » et délimiter ainsi un périmètre de travail. Afin d'essayer de « remplir » notre grille, ou du moins d'en parcourir le plus de positions possibles pour brosser cette première topographie de l'informe, nous allons puiser nos exemples dans toutes les périodes de l'histoire de l'art occidental, depuis l'Antiquité jusqu'au XXI^e siècle, en privilégiant les anecdotes artistiques et la théorie plastique lorsqu'elle existe, en observant des cas particuliers comme les aquarelles de Victor Hugo, ou en lisant des récits paradigmatiques comme *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac.

1.1.1 L'informe créateur

Le jeu de la tache : par excès, fascinant, créateur

Bernard Vouilloux⁷⁹ tout comme Jean-Claude Lebensztejn⁸⁰ le remarquent, la question des « images de hasard » préoccupe les théoriciens qui y voient tout d'abord le moment de naissance de la forme,

⁷⁹ « Depuis l'Antiquité, le monde occidental n'a cessé de porter un intérêt fasciné à toute une série de phénomènes, d'objets et d'effets qui procédaient à la fois, disait-on, du technique et du physique, de l'art et de la nature. Ces mixités troublantes, ces formations chimériques se proposaient sous les espèces de nuages, de minéraux (« pierres imagées », vieux murs...) ou de végétaux (troncs d'arbres), soit de taches (d'encre, de peinture...) involontaires ou provoquées. La curiosité que suscitaient ces curiosités naturelles ou artificielles fut véritablement « dévorante », sollicitant plusieurs champs du savoir et du savoir-faire, requérant même, dès

en quelque sorte une justification paradoxale de la mimésis. Il est possible de placer ces objets ou *images accidentelles* sous la houlette d'un informe par excès, fascinant et créateur. En effet, la productivité de la nature motive ce surplus chaotique, que les artistes et théoriciens s'empressent d'interpréter. La tradition occidentale est très chargée dans ce domaine ; on peut commencer à la retracer par le biais des « pierres imagées » qu'a décrites Jurgis Baltrušaitis⁸¹. L'exemple d'Athanase Kircher guide la réflexion. « La genèse des images dans les pierres est dirigée par la même force que la genèse des nouvelles étoiles dans le ciel et la genèse des monstres dans la terre »⁸² ; c'est pourquoi l'étude de ces objets naturels dont le XXe siècle a retrouvé la fascination⁸³ est loin d'être anecdotique. L'origine de ces méditations sur les taches et ressemblances fortuites est à chercher dans l'Antiquité gréco-latine. Pline collectionne les phénomènes liés aux gemmes :

« Tous ces artistes n'ont employé que le marbre de Paros, nommé d'abord lychnites, parce que, dit Varron, on le taillait dans les carrières à la lumière des lampes. Depuis on a découvert d'autres plus blancs (...). On rapporte de celui de Paros un fait merveilleux : dans un bloc qu'on fendit avec des coins, apparut une figure de Silène. »⁸⁴

Après l'évocation du travail nocturne (parce que souterrain) nécessaire à l'extraction d'une pierre éclatante de blancheur qui, si elle a été détrônée par d'autres, reste la référence, l'anecdote merveilleuse fait office de conclusion : dans la roche est nichée l'image mythologique. Pline ne développe pas après ce point, et reprend son discours sur les différentes qualités de roches. Quelques passages plus loin, il cite à nouveau des pierres porteuses d'images :

« Théophraste et Mucianus pensent qu'il y a des pierres qui en enfantent d'autres. Théophraste rapporte qu'on trouve de l'ivoire fossile, tant blanc que noir; que la terre produit des os, et qu'il est des pierres osseuses. Aux environs de Munda en Espagne, où le dictateur César défit Pompée, on voit des pierres offrant, toutes les fois qu'on les brise, l'image de la paume de la main. »⁸⁵

lors qu'il y avait matière à échange, amateurs, marchands et collectionneurs. Toutefois, si ces figures ressemblantes ou ces configurations géométriques obtenues *by chance* s'imposaient à l'œil avec l'évidence insistante d'une énigme, en éprouver la séduction ou l'efficace n'épuisait pas leur sens ; reconnaître leur « existence de fait », c'était déjà interroger leur statut, et leur *inventer* des causes : l'énigme, prenant valeur de secret, donnait à penser. Et engageait, en effet, rien de moins que la totalité du pensable (...). » Bernard Vouilloux, art. cit., p.213.

⁸⁰ « (...) [D]ans la tradition classique, l'informe vient avant la représentation, se tient à son origine. C'est pourquoi, dit Vasari, l'esquisse, qui porte les traces de la « fureur » du peintre, doit être faite en forme de tache. » Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, éditions du Limon, Paris, 1990, p.89.

⁸¹ Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, « Pierres imagées », Champs Flammarion, Paris [1983], 1995, p.87-149.

⁸² Jurgis Baltrušaitis, *op.cit.*, p.109.

⁸³ Voir par exemple Roger Caillou, collectionneur avisé de ces objets, qui s'en fait également le théoricien dans *L'écriture des pierres*, Skira, Genève, 1970.

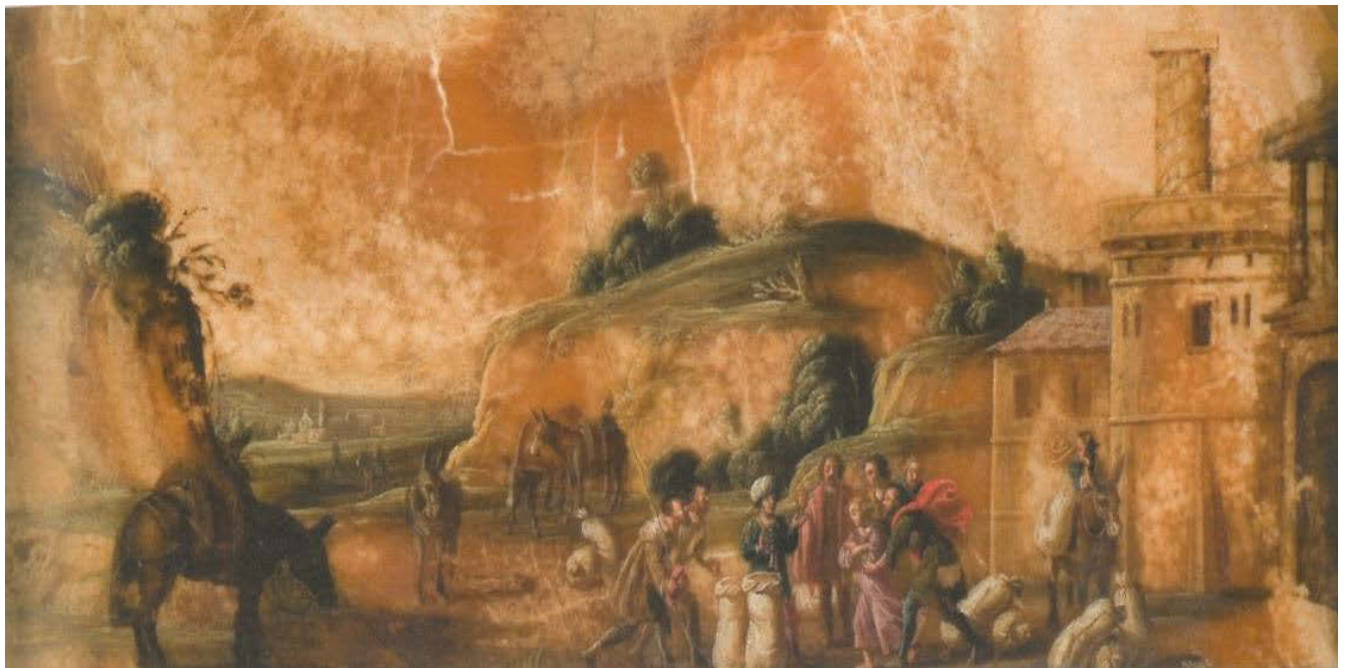
⁸⁴ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 4, traduction E. De Saint-Denis, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

⁸⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 29, *op.cit.*

De proche en proche, des os engendrent d'autres os, l'ivoire devient pierre qui devient squelette ; mais comment interpréter cette « paume de la main » ? S'agit-il d'une trace en creux comme on en ferait dans la glaise ?⁸⁶ Le pouvoir des roches et des gemmes est tel qu'elles peuvent contenir, en substance ou en effigie, le monde tout entier, voire se faire artistes, comme dans le cas de l'agate de Pyrrhus :

« C'était, dit-on, une agate sur laquelle on voyait les neuf Muses et Apollon tenant la lyre, non par un travail de l'art, mais par un produit spontané de la nature ; et les veines étaient disposées de telle façon que chaque Muse avait même ses attributs particuliers. »⁸⁷

L'agate de Pyrrhus est donc autant voire plus magistrale qu'une œuvre humaine : la nature a rendu spontanément hommage aux divinités présidant à l'art ; cet objet est autant une merveille qu'un emblème. La tradition des gemmes peintes nous montre à l'œuvre les capacités narratives contenues en puissance dans le matériau naturel. Les exemples de Baltrušaitis souvent repris ne doivent pas faire oublier des pièces moins connues mais tout aussi intéressantes.



4 ANONYME ITALIEN, *LES ENVOYES DE JOSEPH RETROUVENT SA COUPE DANS LE SAC DE BENJAMIN*, FIN XIV^e – DEBUT XVII^e SIECLE, HUILE SUR CALCEDOINE, MUSEE DES BEAUX-ARTS D'ORLEANS

⁸⁶ C'est ce qu'interprète Baltrušaitis : « En Espagne, aux environs de Munda, où César vainquit le jeune Pompée, on voit des pierres palmées, c'est-à-dire qui présentent lorsqu'on les brise le contour de la paume de la main », *op.cit.*, p. 110.

⁸⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVII, 3, *op.cit.*



5 ANONYME ITALIEN, *LE PASSAGE DE LA MER ROUGE*, FIN XVII^E – DÉBUT XVIII^E SIÈCLE, HUILE SUR CALCÉDOINE, MUSEE DES BEAUX-ARTS D'ORLÈANS

Cette petite⁸⁸ huile sur calcédoine est un chef d'œuvre de finesse et d'invention : les suggestions de la pierre ont été avantageusement interprétées par le peintre en rochers, falaises et flots tumultueux. *Les envoyés de Joseph retrouvent sa coupe dans le sac de Benjamin*, qui fait également partie des collections orléanaises, est beaucoup moins réussi : dans *Le Passage de la mer Rouge*, l'auteur tire parti des masses colorées de la pierre pour composer la scène, la zone claire à gauche attirant le regard vers le fond de l'image ce qui souligne la file des Hébreux sortant d'Égypte ; la masse rouge à droite évoque le bouillonnement des flots de la mer Rouge déferlant sur les armées de Pharaon, au commandement de Moïse levant son bâton, en bas à gauche. En comparaison, l'autre tableau apparaît moins original dans l'utilisation des nuances de la pierre en lien avec la construction du sujet.

Ces deux pierres peintes permettent de faire le lien entre pierres imagées, suggestions naturelles et « murs de peinture » ; en effet, Baltrušaitis tout comme Vouilloux ou Lebensztejn commencent leur exploration de la tradition de l'image de hasard en citant le célèbre texte du *Traité de la peinture* ; Janson, quant à lui, fonde son enquête plutôt sur une relecture du début du *De statua*⁸⁹. La plus grande fécondité critique du passage tiré de Léonard est sans doute due au fait que ce court texte a été repris par les artistes eux-mêmes jusques dans les époques les plus récentes, nous le verrons. Son attrait parmi eux est probablement à mettre au compte de la renommée de l'artiste qui en est l'auteur, tout comme au fait qu'il développe non pas un discours des origines mais des conseils pratiques aisément applicables. Comparons les deux textes :

⁸⁸ Par ses dimensions: 15 x 34 cm.

⁸⁹ H.W.Janson, « The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought », Millard Meiss (ed.) *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York University Press, 1961, p.254-266.

« Je pense que les arts de ceux qui entreprirent d'exprimer et de représenter, par leurs œuvres, les effigies et les ressemblances des corps créées par la nature ont dû leur origine à ce fait que, découvrant d'aventure certains contours sur des souches, des terrains ou autres choses semblables, ces hommes purent, modifiant quelquefois l'aspect de ces objets, les rendre pareils à des figures naturelles. Or les considérant avec l'esprit, et les examinant diligemment, ils s'efforcèrent de voir, tout d'abord, ce qu'ils pourraient y adjoindre ou en retrancher, finalement tout ce qu'il faudrait pour les rendre de telle sorte qu'il ne semblât rien leur manquer de ce qu'il pût leur donner un aspect réel et les compléter. Ainsi donc, en tant que la chose elle-même les instruisait, corrigeant dans de telles apparences, tantôt des lignes, tantôt des surfaces, les nettoyant et les appropriant, ils obtinrent ce qu'ils souhaitaient, non vraisemblablement sans plaisir. Ce n'est pas merveille qu'en des travaux si naïfs les études des hommes se soient élevées progressivement jusqu'à ce degré que, ne recherchant plus les formes ébauchées naturellement dans la matière première, ils exprimassent en elle les effigies qui leur convinrent (...). »⁹⁰

« Je ne saurais manquer de mentionner parmi ces préceptes un nouveau mode de spéculation (...) pour exciter l'esprit à diverses inventions. Le voici : si tu regardes les murs souillés de beaucoup de taches, [ou des pierres bigarrées], avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter. Et il en va de ces murs et couleurs comme du son des cloches ; dans leur battement tu trouveras tous les sons et les mots que tu voudras imaginer. »⁹¹

Alberti raconte la naissance de la sculpture, là où Léonard donne des conseils pour « exciter l'esprit à diverses inventions ». L'ambition théorique du premier est beaucoup plus importante et, comme le souligne Janson, la portée de ce texte est capitale : à lui seul, il infléchit toute la tradition occidentale de l'« image de hasard », en transformant ce qui jusque-là était de l'ordre de l'anecdote plaisante en

⁹⁰ « Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promete aggrediuntur, ortas hinc fuisse arbitrot. Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad veram simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istic emendando expoliendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptate. Hinc nimirum studia hominum similibus efficiendis in dies exercuere quoad etiam ubi nulla inchoatarum similitudinum adiumenta in praestita materia intuerentur, ex ea tamen quam collibuisset effigiem exprimerent. » Leon Battista Alberti, *De Statua*, éd. Mariarosaria Spinetti, Naples, Liguori, p.22 ; *De la statue*, traduction Claudius Popelin, Paris, Lévy, 1869, p.73-74.

⁹¹ « Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare l'ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lí vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. » Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, édition d'Angelo Borzelli, e-book, Rome, Liber liber, 2002-2006 ; Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduction André Chastel, Berger-Leuvrault, Paris 1987, sauf pour la partie entre crochets, reprise de la traduction de J.-C. Lebensztejn, qui la reprend à son tour de McMahon, contre Richter et Chastel, parce qu'elle a l'avantage de rendre le passage ambigu « se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie machie o pietre di vari misti » en tenant compte de la tradition des *pietre paesine* à laquelle on relie toujours ce texte sans pour autant le justifier par une logique interne.

mythe fondateur. L'agate de Pyrrhus dont parle Pline, aussi raffinée qu'elle puisse être, n'est qu'un agrément de la nature qui en prouve les puissances créatrices sans rien nous dire de la naissance de l'art. La souche albertienne et les « formes ébauchées naturellement » sont le support du développement humain : par la contemplation et le travail, les hommes deviennent maîtres de cette matière qui les fascine. Léonard reprend d'Alberti l'idée que la contemplation des formes fortuites de la nature est un ferment de création. Il n'en fait pas pour autant le moment de naissance de toute peinture, seulement un moment du développement de l'imagination du peintre. La mention des murs tachés et du son des cloches intervient plusieurs fois dans le *Traité de la peinture*, mais la position de Léonard vis-à-vis d'eux n'est pas unique. Pour étayer ceci, on peut citer trois passages :

« *Préceptes pour le peintre*. Celui qui n'aime pas également tout ce qui appartient à la peinture n'est pas universel. Si par exemple le paysage ne l'attire pas, il dira que c'est une chose simple et facile à comprendre ; ainsi notre Botticelli disait que c'était une étude vaine, car il lui suffisait de jeter une éponge imbibée de diverses couleurs sur un mur pour qu'elle y laisse une tache où l'on pouvait voir un beau paysage. Il est bien vrai que l'on peut voir dans une telle tache différentes compositions de choses que l'on veut y chercher, têtes humaines, animaux divers, batailles, écueils, mers, nuages, bois, etc. ; c'est comme le son des cloches, dans lequel tu peux entendre ce que tu veux. Mais, bien que ces taches te fournissent l'invention, elles ne t'enseignent à achever aucun détail. Et ledit peintre a fait de très pauvres paysages. »⁹²

« Dispose donc, peintre, les membres de tes figures en gros, et veille d'abord à ce que les mouvements soient appropriés à l'état d'esprit des êtres qui occupent ta composition, et ensuite seulement à la beauté et à la qualité de leur détail. Car tu dois comprendre que si cette esquisse informe (*componimento inculto*) finit par s'accorder à ton invention, elle le fera d'autant mieux qu'elle sera relevée de la perfection due à toutes ses parties. J'ai pu voir dans les nuages et les murs des taches qui m'ont stimulé à de belles inventions de différents sujets ; et ces taches, bien qu'elles aient été en soi absolument dépourvues de perfection pour chaque partie, ne manquaient pas de perfection dans les mouvements et autres effets. »⁹³

« Ne méprise pas mon opinion : elle te rappelle qu'il ne doit pas t'être difficile de t'arrêter parfois pour regarder dans les taches des murs, la cendre du feu, les nuages, la boue ou autres lieux du même genre. Si tu les examines bien, tu trouveras là-dedans des inventions très

⁹² « Precetti del pittore. Quello non sarà universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non gli piace i paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia, dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti diano invenzione, esse non t'insegnano finire nessun particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi. » Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, éd.cit.- *Traité de la peinture*, op.cit., p.102.

⁹³ « Adunque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima ai movimenti appropriati agli accidenti mentali degli animali componitori dell'istoria che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti riuscirà appropriato alla sua intenzione, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezione appropriata a tutte le sue parti. Io ho già veduto ne' nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancoraché integralmente fossero in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione ne' loro movimenti o altre azioni. » Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, éd.cit. - *Traité de la peinture*, op.cit., p.333.

merveilleuses, car l'esprit du peintre s'éveille à de nouvelles inventions, compositions de batailles et d'hommes ou d'animaux, ou diverses compositions de paysages et de choses monstrueuses, diables et choses du même genre. Elles pourront te faire honneur, car dans les choses confuses l'esprit s'éveille à de nouvelles inventions. Mais avant tout, assure-toi de savoir bien faire toutes les parties des choses que tu veux figurer, parties des animaux, parties des paysages, des rochers, des plantes et semblables. »⁹⁴

Botticelli s'est trompé en s'en remettant au pur hasard pour peindre un paysage ; cette affirmation n'est-elle pas en contradiction avec le célèbre passage si souvent cité ? Le hasard ne devait-il pas permettre la réalisation de paysages merveilleux d'invention et de nouveauté ? Le deuxième passage montre une prise de distance avec le motif du mur sali : il est un support d'invention, certes, mais il n'est que cela, pur support, sur lequel la maîtrise de l'artiste doit s'exercer. Léonard rejoint ici la position albertienne : l'artiste prend appui sur les formes suggérées par la nature, mais il n'en est aucunement l'esclave. Le troisième fragment met l'accent sur cette puissance de suggestion des « choses confuses », or l'apparition de « choses monstrueuses » et de « diables » souligne l'étrangeté de cette inspiration. « Le passage (...) suggère que Léonard pouvait délibérément provoquer un état de détente des contrôles, semblable à celui du rêve dans lequel l'imagination se mettait à jouer avec des taches et des formes irrégulières, et que ces formes à leur tour, aidaient Léonard à se mettre en cette sorte de transe dans laquelle sa vision intérieure pouvait être projetée sur des objets extérieurs (...). L'esquisse n'est plus la préparation pour une œuvre particulière, c'est une partie du développement qui se déroule constamment dans l'esprit de l'artiste ; au lieu de fixer le courant de l'imagination, il le maintient en pleine force. »⁹⁵

La mise bout à bout de toutes les occurrences du thème du mur de taches chez Léonard permet de lire l'obsession que ce motif constitue pour l'artiste, tout autant que l'ambiguïté qu'il recouvre. En croisant la tradition des pierres imagées et des images naturelles avec celle du mur taché, tirée quant à elle d'une relecture⁹⁶ de la tradition que l'on peut nommer « de l'éponge de Protogène »⁹⁷, Léonard

⁹⁴ « Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sí di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di varî componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che vuoi figurare, cosí le membra degli animali come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili. » Léonard de Vinci, *Trattato della pittura*, éd.cit. - *Treatise on Painting*, éd. McMahon, t.II, f.35 v., Codex Urbinas 1270, cité par J.-C. Lebensztejn, *L'art de la tache*, op.cit., p.84, note 10. Ce passage n'a pas été retenu par André Chastel pour son édition.

⁹⁵ E.H.Gombrich, « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Esquisses d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-1954, p.185-186. A lui tout seul, ce passage du *Traité* justifie la fascination qu'éprouvent les surréalistes pour Léonard, nous y reviendrons.

⁹⁶ L'épisode de l'éponge de Protogène met en scène la maîtrise de l'artiste qui se sert du hasard pour parfaire son œuvre ; il est donc en position de contrôle. Les conseils de Léonard incitent plutôt le jeune peintre à lever

condense dans le « mur support de l'imagination » un grand nombre de développements potentiels, que les commentateurs postérieurs et les artistes ne vont pas se priver de déployer et de s'approprier. Chez Alberti, l'informe naturel est un excès créateur, qui intéresse les premiers créateurs et les émancipe en leur donnant la maîtrise de la matière ; il s'agit là de la forme la plus positive de l'informe que nous puissions rencontrer. Chez Léonard, le même excès naturel reste fascinant et créateur, mais il se charge, de fragment en fragment, d'une angoisse palpable. Alberti perçoit ces *formes informes* données par la nature comme des trésors à exploiter, dans une perception progressiste de l'homme et de l'art, là où Léonard laisse une bien plus grande part au doute : en jouant avec les taches, l'individu lutte avec la matière mais surtout avec lui-même. Avec lui, l'informe devient en quelque sorte un révélateur psychologique. Deux développements *diatechniques*⁹⁸ prennent ici ancrage, et développent les suggestions du mur de taches dans deux directions opposées : la *Nouvelle méthode* d'Alexander Cozens⁹⁹ désamorce la charge d'angoisse du mur léonardien pour en tirer une leçon sur la composition de paysages, et propose ainsi maîtriser les forces inconscientes à l'œuvre ; le *psychodiagnostic* de Rorschach préfère, quant à lui, tirer parti des suggestions psychologiques de ce même mur, en écartant les aspects techniques évoqués par Léonard, et en ne gardant que la capacité de la tache à suggérer des images flottantes.

La *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*¹⁰⁰ d'Alexander Cozens est fondée sur le pouvoir de suggestion de la tache. « La tache

les censures, et à se laisser aller au hasard, qui vient ainsi se substituer à l'imagination défaillante. L'attitude à avoir vis-à-vis du fortuit change, mais son rôle reste essentiel et central dans les deux traditions.

⁹⁷ Pline rapporte l'histoire de l'éponge de Protogène qui fait ensuite florès chez les commentateurs antiques dans *Histoire naturelle*, XXXV, 36 : « Il y a dans ce tableau un chien fait d'une manière singulière, car c'est le hasard qui l'a peint. Protogène trouvait qu'il ne rendait pas bien la bave de ce chien haletant, du reste satisfait, ce qui lui arrivait très rarement, des autres parties. Ce qui lui déplaisait, c'était l'art, qu'il ne pouvait pas diminuer et qui paraissait trop, l'effet s'éloignant de la réalité : c'était de la peinture, ce n'était pas de la bave. Il était inquiet, tourmenté ; car dans la peinture il voulait la vérité, et non les à peu près. Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait ; enfin, dépité contre l'art, qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit déplaisant du tableau : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait et dans son tableau le hasard reproduisit la nature. A son exemple Néalcès, dit-on, réussit à rendre l'écume d'un cheval : il lança pareillement son éponge, lorsqu'il peignit un homme retenant un cheval qu'il flatte. De la sorte, Protogène a enseigné même à se servir du hasard. »

⁹⁸ Pour reprendre l'adjectif de Bernard Vouilloux, qui permet de mettre en lumière le fonctionnement diachronique des textes de Léonard.

⁹⁹ Magistralement étudiée par Jean-Claude Lebensztejn dans *L'art de la tache, op.cit.*

¹⁰⁰ Dessinateur et peintre britannique d'origine russe, Alexander Cozens (1717 environ – 1786) fut, avec son fils John Robert Cozens, l'un des principaux aquarellistes du XVIII^e siècle. Né à Saint-Pétersbourg, le jeune Alexander s'installe en Angleterre en 1746, et devient un maître de dessin à la mode. Son goût pour la systématisation s'exprime dans nombre de publications destinées aux artistes, dont *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (Londres, 1785, traduit en Français en 2005 sous le titre *Nouvelle Méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*), qui prône la libre utilisation de l'encre afin de suggérer des compositions. Les « taches » que Cozens effectue lui-même selon cette technique ont donné naissance à certains de ses plus beaux dessins et au courant du

permet de fixer l'idée originelle, sans borner le pouvoir de l'invention. Elle fournit au peintre le modèle extérieur qui lui manquait, visible, durable, palpable presque. La tache réalise, en quelques secondes, l'idée première d'une composition. «Car c'est le moyen le plus prompt et le plus sûr de fixer, sous la forme d'un ensemble grossier [a rude whole], l'image même la plus fugitive et la plus compliquée de n'importe quel sujet présent dans l'esprit du peintre. » Mieux encore : cette méthode, au lieu de borner l'invention, la provoque et la multiplie. Les formes de la tache, « vagues et indéterminées », privées de sens en elles-mêmes, ont un pouvoir de suggestion d'autant plus fort qu'il est polysémique. La tache n'a pas de sens, mais elle a mieux : une potentialité multiple de sens toujours ouverts. »¹⁰¹ Cozens s'inscrit dans la tradition classique dans laquelle l'informe vient avant la représentation, et en est à l'origine, sans qu'il y ait une quelconque angoisse dans ce postulat. Le théoricien anglais se place dans le sillage de Vasari plutôt que dans celui, plus tourmenté, de Léonard ; il fait sien le principe vasarien selon lequel le croquis informe est une première expression de la « fureur » de l'artiste :

« Les croquis dont il a été question un peu plus haut désignent selon nous une première catégorie de dessin : celle où l'on s'attache aux attitudes et à la composition générale de l'œuvre. Ils ont un aspect de tache et sont tracés d'un seul jet. Nés de l'inspiration de l'artiste, ils sont rapidement esquissés à la plume ou à l'aide de tout autre instrument, ou encore avec du charbon ; ils n'ont pour fonction que de stimuler la mémoire : d'où le terme de croquis. »¹⁰²

Ce premier jet, matériau brut surgi sans intermédiaire de l'esprit de l'artiste, est couché d'une main assurée sur le papier. La pensée semble se matérialiser sans plus d'effort, en une transmission quasiment spontanée. Le travail et la science interviennent dans un second temps, dans lequel on aperçoit la possible hésitation du praticien qui ne serait pas en pleine possession de ses moyens :

« Ils servent dans un second temps à la mise au net des dessins, travail qui demande tout le soin possible, et pour lequel l'artiste doit interroger le modèle, s'il ne se sent pas assez fort pour l'exécuter de son seul fond. Mesurés ensuite à l'aide du compas ou à main levée, les dessins sont agrandis au format qui répond à l'ouvrage prévu. »¹⁰³

tachisme romantique. Voir Kim Sloan, *A noble art : amateur artists and drawing masters, c. 1600-1800*, Londres, British Museum Press, 2000.

¹⁰¹ Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, éditions du Limon, 1990, p.75.

¹⁰² « Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra. E sono fatti in forma di una macchia, accenati solamenti da noi in una sola bozza del tutto. E perché questi dal furor dello artifice sono in poco tempo espressi, universalmente son detti schizzi, perché vengono, schizzando o con la penna o con altro disegnatoio o carbone, in maniera che questi non servono se non per tentare l'animo di quel che gli sovviene. » Giorgio Vasari, *Le vite...*, Turin, Einaudi, 2005 - *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction André Chastel, Livre I, La Peinture, chap.II, Paris, Actes Sud, 2005, p.156.

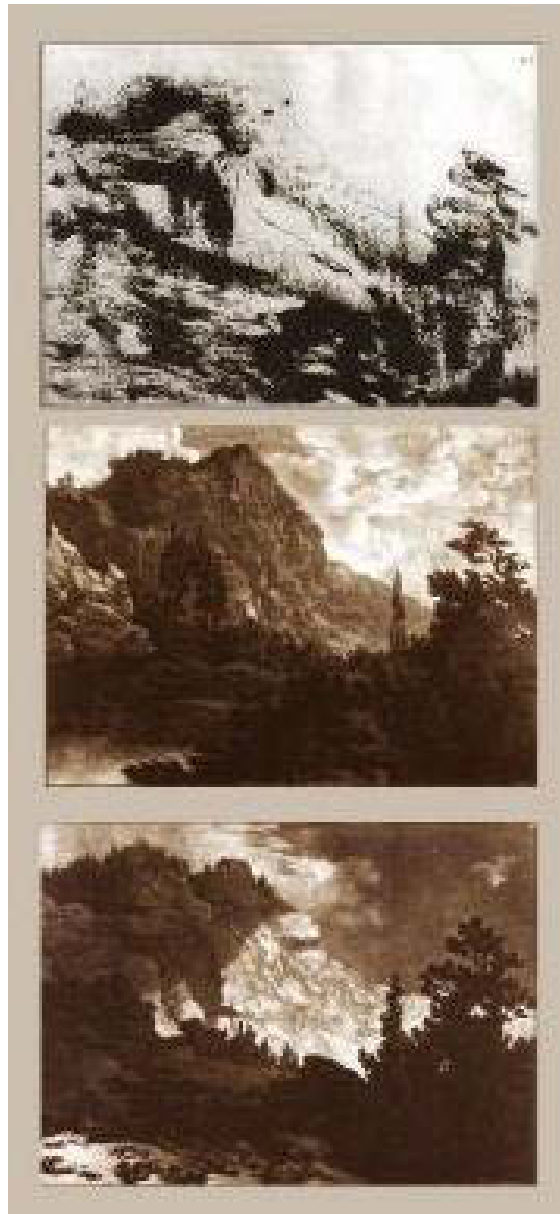
¹⁰³ « Da questi schizzi vengono poi rilevati in buona forma e con più amore e fatica i disegni, i quali con tutta quella diligenza che si pu si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo che da sé li potesse condurre. Appresso, misuratili con le seste o a occhio, si ringrandiscono da le misure piccole nelle maggiori, secondo l'opera che si ha da fare. » *Idem*, p.156.

Deux exemples souvent reproduits de la *Nouvelle méthode* paraissent illustrer ce propos pas à pas (sans toutefois qu'il y ait intervention du changement d'échelle par le compas). Partant de la tache ou macule sans « ressemblance »¹⁰⁴ apparente, le paysage surgit progressivement.



6 ALEXANDER COZENS, EXEMPLE DE PAYSAGE NE D'UNE TACHE, TIRE DE LA *NOUVELLE METHODE*

¹⁰⁴ Pour reprendre le terme de Georges Didi-Huberman, qui renvoie à la surprise éprouvée devant les fresques de Fra Angelico à Saint Marc : « (...) deux ou trois choses déconcertantes peintes au Quattrocento [...] ne répondaient pas à ce qu'un œil d'historien de l'art peut généralement attendre d'une œuvre réalisée à cette époque ; elles ne ressemblaient à rien de ce qu'on voit généralement reproduit – je veux dire recadré – dans les ouvrages de la Renaissance. Ces deux ou trois choses déconcertantes, difficiles à décrire (...) étaient des taches (...) à propos desquelles nos catégories usuelles de « sujet », d'imitation ou de figure, semblaient bien devoir échouer. Car tout cela semblait sans « sujet » aucun, tout cela semblait étrangement, pour l'époque, « non figuratif ». » Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 1995, p.10.



7 ALEXANDER COZENS, EXEMPLE DE PAYSAGE NE D'UNE TACHE, TIRE DE LA *NOUVELLE METHODE*

Cozens développe une technique ancienne devenue classique. La tache ne peut être le terroir fécond de l'invention qu'au prix d'une étroite liaison avec les idées. Là où Vasari pose l'inspiration comme allant de soi, Cozens élabore une théorie nouvelle : l'invention ne peut se passer de l'influence d'une extériorité qui précède la pensée. « La nouveauté de cette méthode n'est pas d'avoir été une méthode, c'est-à-dire de fixer et de régler l'invention. Tous les peintres, y compris Mengs, proclamaient la nécessité d'un moyen pour faire tenir la première idée aussi longtemps que devait durer l'exécution. La nouveauté, et peut-être le scandale, aura été de ramener l'invention, c'est-à-dire le pouvoir interne de combiner et d'exprimer des idées, à l'informe, au mécanique, à l'extériorité absolue. Dans le paysage de l'invention, la nature extérieure est congédiée au profit de la représentation intérieure, idéale. Mais celle-ci, à son tour, doit recourir à un modèle extérieur qui ne ressemble à rien, qu'à une vague idée, peut-être. Le dedans ne peut en dernière instance se passer

d'un dehors qui le fixe et le précède. Et ce dehors n'est qu'une tache d'encre, un modèle sans modèle qui relève du chaos, de l'accident et de l'informe. »¹⁰⁵

Le *psychodiagnostik* de Rorschach repose sur cette idée qu'une figure informe peut permettre d'extérioriser une vision intérieure. Cette technique, dite « projective », fige la méthode de Cozens et ce à plusieurs niveaux : la tache n'est pas pleinement spontanée, puisqu'elle est fabriquée sur un principe de symétrie, inspirée par la *klecksographie* (jeu qui consistait à déposer une goutte d'encre sur une feuille de papier que l'on pliait de façon à obtenir diverses formes d'oiseaux ou de papillons) ; la tache devient support au discours, qui en arrête le sens. La mécanicité du procédé lui a attiré de nombreuses critiques, mais a également motivé l'intérêt des artistes.



8 PLANCHE 1 SUR 10 DU TEST DE RORSCHACH

Le principe de symétrie imprime un ordre au chaos de l'encre é coulée, et il permet un premier système d'organisation de l'image. L'axe central structure et crée la ressemblance : la quasi symétrie du visage humain est ainsi aisément convoquée, et le masque n'est jamais loin. Autant d'éléments qui ne pouvaient qu'attirer les Surréalistes. Des *Décalcomanies* d'Oscar Domínguez¹⁰⁶, qui exploitent le principe de symétrie à partir d'une tache mais font intervenir une modification de support, aux

¹⁰⁵ Jean-Claude Lebensztejn, *op.cit.*, p.76.

¹⁰⁶ Véronique Serrano, Isidro Hernández Gutiérrez, Emmanuel Guigon (dir.), *La Part du jeu et du rêve : Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*, Marseille et Paris, Musées de Marseille et éd. Hazan, 2005

*Impressions de la Haute Mongolie*¹⁰⁷ de Salvador Dalí, développement vidéo onirique prenant pour point de départ les taches de rouille d'un stylo promotionnel, l'informe comme libérateur d'images n'a cessé d'être actif dans la création. Le dernier avatar en date serait la vidéo *Déjà Vu (Hallu)*¹⁰⁸ de l'artiste Michel François. Deux mains jouent avec une feuille de papier aluminium. L'image est en fait dédoublée autour d'un axe central, et le papier argenté devient test de Rorschach en mouvement.



9 MICHEL FRANÇOIS, *DEJA VU (HALLU)*, 2002, EXTRAIT DE PROJECTION VIDEO

La gravité du vide

Ce bref parcours montre que les taches, si elles peuvent être porteuses d'angoisse, exercent avant tout une fascination positive et motivent une créativité enjouée. Il s'agirait là de l'informe le plus « brut » qui soit, le plus immédiatement perceptible et exploitable. C'est l'excès de matière, la redondance qui le caractérisent. Or à l'autre bout de la grille, un informe tout aussi fascinant et ferment d'images prend quant à lui racine dans un manque à être. Les deux traditions de l'image de hasard s'entrecroisent autour de cette question de l'informe par excès ou par défaut : celle qui s'intéresse aux taches et autres murs ou pierres de fantaisie, et celle qui observe les nuages¹⁰⁹, producteurs d'images flottantes. Léonard déjà évoque son observation des nuages¹¹⁰, mais il

¹⁰⁷ Salvador Dalí, José Montes Baquer, *Impressions de la Haute Mongolie*, film, Westdeutscher Rundfunk, 1976.

¹⁰⁸ Michel François, *Déjà Vu (Hallu)*, 2002, projection vidéo, courtesy l'artiste et galerie Kamel Mennour, Paris.

¹⁰⁹ Tout nuage n'est pas évanescent, mais il est par définition instable et mouvant, et voué à toujours se transformer pour enfin disparaître.

¹¹⁰ Voir le passage cité plus haut : « J'ai pu voir dans les nuages et les murs des taches qui m'ont stimulé à de belles inventions de différents sujets (...). » Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Berger-Leuvrault, Paris, 1987, p.333.

subsume les formes flottantes qu'il perçoit en eux comme sur les murs lépreux sous la notion unique de tache. Vasari, dans la *Vie de Piero di Cosimo*¹¹¹, introduit une subtile rupture, murs de taches et nuages étant deux supports équivalents pour l'inspiration. Le nuage serait sur la toile du ciel ce que la tache serait sur la surface du mur, un informe ouvert à l'interprétation. La tendance à considérer de la même manière nuage et tache est pourtant bien surprenante : contrairement à la tache, le nuage est physiquement instable, puisqu'il bouge et se modifie sans cesse, même par temps calme. Certes il partage avec la tache l'absence de contour et de couleur définie, certes il « participe des puissances d'une matière où toute figure vient au jour et s'abolit, substance sans forme ni consistance où le peintre (...) imprime les emblèmes de son désir. »¹¹² Il est toutefois, par son évanescence même, beaucoup plus proche du vide, et son immatérialité manifeste oblige l'observateur à s'interroger sur l'impermanence et la disparition de la forme. Hubert Damisch, s'il range sous le même concept taches et nuages, est très attentif à cette apparition du vide dans la matière qu'introduit le nuage. Dans son analyse comparée de la tradition picturale chinoise et de la tradition picturale occidentale, il conclut sur l'aspect révélateur de cet objet anodin en apparence. Le nuage n'est pas qu'un simple jeu de lettrés ou d'artistes, il révèle les fondements de tout un système figural : « A travers toute son histoire (...), la pensée occidentale, d'Aristote à Léonard de Vinci et Descartes, a repoussé obstinément l'idée du vide, par un mouvement idéologique qui est à son tour l'indice d'un refus autrement plus profond, où le matérialisme (...) s'est constitué comme le *refoulé* de cette même pensée. Un tel refus, un tel refoulement se traduit, dans l'économie picturale, par la neutralisation, la « néantisation » du support matériel et technique de l'image de peinture, cette neutralisation, cette néantisation trouvant son accomplissement avec l'institution de l'espace perspectif au titre de milieu objectif, de continuum sensible qui emprunte de la lumière sa substance. »¹¹³ Selon lui, il faut attendre Cézanne pour voir la peinture s'affranchir de la tyrannie de la forme et du *plein*. Or il est possible de percevoir ce travail du vide dans l'œuvre graphique de Victor Hugo.

Jusqu'ici, ignorant les suggestions de l'objet « nuage » et suivant les injonctions de Léonard et l'exemple de Cozens, nous avons cherché l'informe dans la matière, dans la façon qu'a la tache d'excéder (au sens propre comme au figuré) les formes. La tache est le plus souvent débordement et

¹¹¹ « Fermavasi talora a considerare un muro' dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai ; simil faceva de' nuvoli dell'aria. » Giorgio Vasari, *Vite*, ed. Milanese, t.IV, p.134. Nous reviendrons plus loin sur le détail de cette « vie » et le rôle qu'y joue l'informe.

¹¹² Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p.49.

¹¹³ Hubert Damisch, *idem*, p.312.

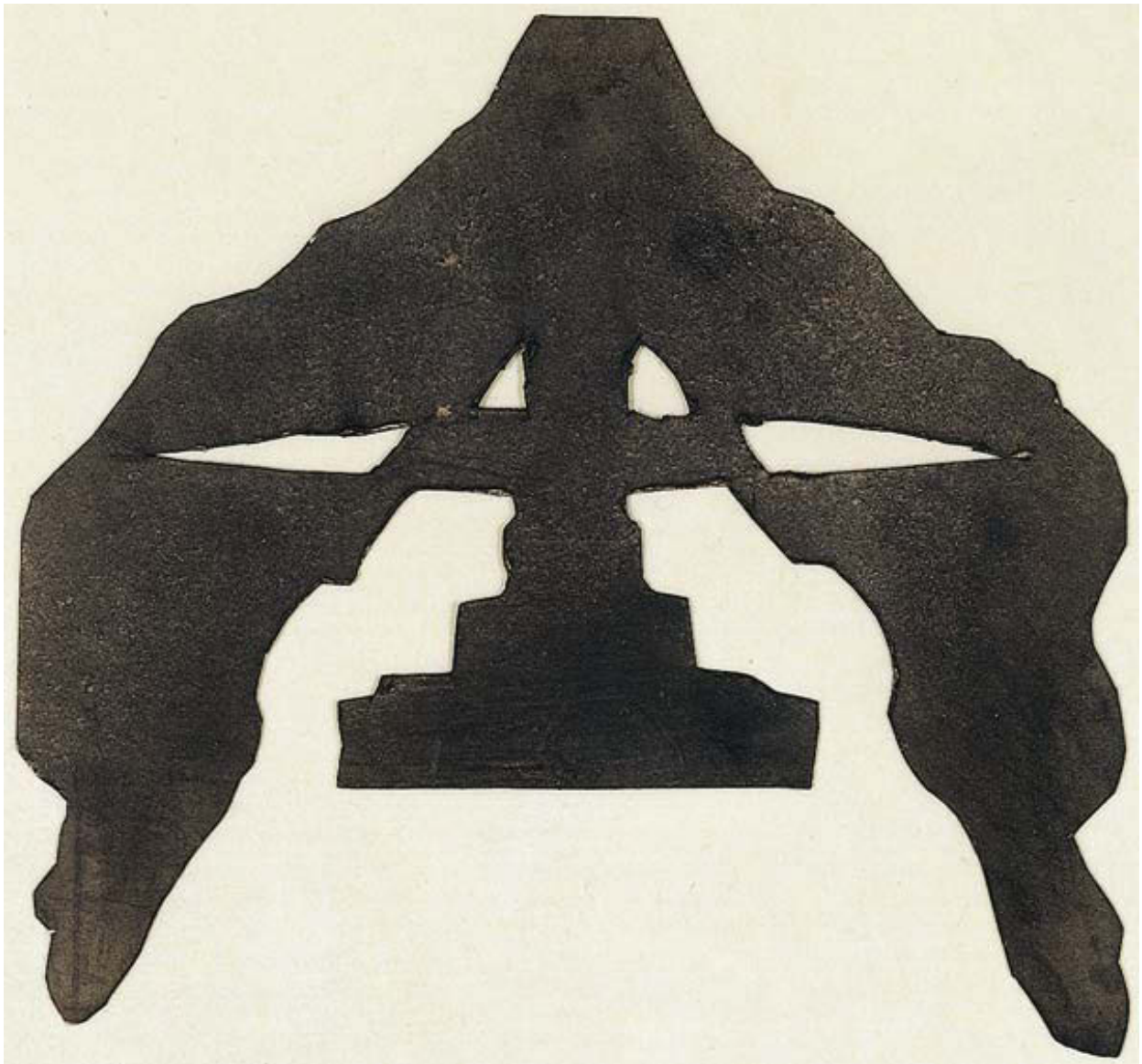
perte de contours¹¹⁴. Mais, comme son proche parent le nuage, elle est aussi le signe d'une absence puisque ses contours indécis ouvrent sur le vide, et le dessinent paradoxalement. La technique de l'aquarelle repose tout entière sur ce principe : à la différence de la gouache, qui est opaque, l'aquarelle laisse jouer, par transparence, les couleurs entre elles et avec le blanc du papier ; les réserves font ressortir les nuances, la luminosité et l'éclat des coloris, et peuvent même « faire forme ». Les lavis hugoliens, entre évanescence et matérialité, illustrent cette oscillation qui fait naître des figures autant de l'informe par excès que de l'informe par défaut.



10 VICTOR HUGO, *TACHE D'ENCRE RETOUCHEE SUR PAPIER PLIE BEIGE, PLUME ET ENCRE BRUNE, 1857, PARIS, BNF, MANUSCRITS*

¹¹⁴ Les taches du test de Rorschach ont quant à elles des bords très délimités... L'informe par excès et l'informe par défaut ne sont pas des catégories étanches, elles se rejoignent imperceptiblement, au gré des flottements de ces objets par définition précaires.

On retrouve dans la *Tache d'encre* de la BNF le principe de symétrie par pliure centrale, qui organise la diffusion de l'encre sur le papier. Hugo est attentif aux contours, qu'il exploite en les soulignant d'un trait plus sombre, pour en faire ressortir des suggestions de profils. Il est également attentif aux réserves : en bon aquarelliste, il met les espaces vierges à contribution dans la représentation. Victor Hugo joue souvent avec l'ambiguïté du plein et du vide. Les pochoirs sont peut-être l'expression la plus claire de cette équivalence, dans l'univers graphique hugolien, du positif et du négatif. Un clocher peut tour à tour se matérialiser comme ombre ou comme réserve, et la silhouette d'une ville peut être évoquée autant par un plein que par un vide.



11 VICTOR HUGO, *DECOUPAGE DE FORME SYMETRIQUE*, POCHOIR DECOUPE DANS UN PAPIER CARTONNE, 1854, BNF, MANUSCRITS



12 VICTOR HUGO, *SOUVENIR D'ANVERS*, PLUME, ENCRE BRUNE ET NOIRE ET LAVIS, FUSAIN, REHAUTS DE GOUACHE BLANCHE, UTILISATION DU POCHOIR QUI PRECEDE, SUR PAPIER BEIGE, PARIS, MAISON DE VICTOR HUGO

Le cas de *Souvenir d'Anvers*, où le profil de la ville est créé par l’empreinte partielle d’un pochoir antérieur, illustre la souplesse extrême avec laquelle le poète manie pleins et vides. Dans certains de ses dessins, c’est d’ailleurs le blanc de la feuille qui semble prendre le pas sur le motif. Dans *Château sur une colline*, l’importance du vide autour de la tache empêche de parler en termes de réserve : l’artiste n’emploie pas cette surface blanche comme un rehaut. Sans le titre, l’œil hésiterait à comprendre la masse d’encre, comme dans les images doubles qu’affectionne la tradition européenne¹¹⁵. L’ambiguïté dépasse le cadre du simple jeu : chez Hugo, la tache et l’activité graphique sont étroitement liées aux états médiumniques¹¹⁶, et l’encre, avatar de la table tournante, est un puissant moyen de communication avec l’au-delà.

¹¹⁵ Voir Jean-Hubert Martin (dir.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Retz*, catalogue d’exposition, Paris, RMN, 2009.

¹¹⁶ Pour une étude générale du corpus graphique hugolien, voir Max-Pol Fouchet, *Victor Hugo, imagier de l’ombre*, Paris, Actes Sud, 1985 et aussi Marie-Laure Prévost (dir.), *Victor Hugo, l’homme océan*, Paris, BNF – Seuil, 2002.



13 VICTOR HUGO, *CHATEAU SUR UNE COLLINE*, LAVIS D'ENCRE NOIRE, S.D., PARIS, MAISON DE VICTOR HUGO

L'informe par défaut du vide qu'ouvre le nuage d'encre est donc investi autrement que l'informe par excès du « mur de taches » : l'artiste exerce sur le vide un certain degré de maîtrise, et il le manie avec gravité. L'informe perceptible dans les « pierres imagées » et autres murailles paraît en comparaison moins contrôlable (et par là plus angoissant) mais également plus ludique. L'expérience du spectateur est de signe différent dans chacun des deux cas : le chaos de la matière est comme spiritualisé par la présence du blanc, les lavis hugoliens invitant à la méditation plus qu'à l'imitation¹¹⁷. Hugo joue avec l'inachèvement apparent et accorde un rôle de premier ordre au non-peint. Il est possible à ce titre de voir ses œuvres graphiques comme autant d'avant-courriers de la modernité artistique qu'incarne Cézanne. Hugo aurait été l'un des premiers à laisser parler le support et à reléguer la figure et la narration au second plan. Il est néanmoins possible de comprendre les recherches hugoliennes non pas dans la rupture mais dans la continuité : son jeu avec « l'informe par le vide » peut être inscrit dans la perspective du *non-finito* classique. « La tache d'encre hugolienne a un autre sens, le même, peut-être (au néo-platonisme près), que l'on peut découvrir dans les *Esclaves* de Michel-Ange qui se libèrent à grand-peine du bloc informe de marbre. Dans la tache, le poète cherche à saisir le moment où l'image (la vision) se dégage de ce que Mallarmé appellera les ténèbres de l'encrier (...). »¹¹⁸ L'informe par défaut nous ramènerait aux interrogations sur la

¹¹⁷ Léonard évoque l'observation des murs de taches comme un type intéressant d'exercice, et il encourage les jeunes peintres à suivre son exemple et à se faire la main en rêvant à partir d'eux. Voir plus haut.

¹¹⁸ Jean-Claude Lebensztejn, *op.cit.*, p.94.

naissance des formes que porte aussi l'informe par excès. Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas de différence substantielle entre le débordement et le vide ? Léonard encourageant ses élèves à multiplier les images par levée des contrôles conscients et Michel-Ange laissant certaines de ses pièces à moitié dégagées du bloc de marbre incarneraient-ils dans deux médiums différents deux démarches finalement identiques¹¹⁹ ?

Les deux exemples parlent du moment crucial pour l'artiste qu'est le surgissement de la forme, ce « dégagement des ténèbres de l'encrier » qui seul permet de faire œuvre. Ils sont non seulement de signe différent mais aussi d'interprétation divergente. Léonard théorise l'informe avant la forme¹²⁰ dans ses conseils, Michel-Ange laisse la postérité devant l'aporie de ses œuvres inachevées¹²¹. Pour la conception alors dominante, l'œuvre d'art est un tout achevé. Or le divin artiste laisse un corpus impossible à concevoir ainsi. Dans son oraison funèbre de 1564, Benedetto Varchi l'un des premiers tente de donner un sens positif à cet inachèvement : Michel-Ange est un si grand génie que ses œuvres inachevées valent les œuvres terminées des autres¹²². La preuve en est qu'elles sont conservées avec soin, et considérées avec révérence. Vasari tente à son tour de rendre pensable l'impensable *non-finito*. La *Vie* de Michel-Ange culmine l'entreprise vasarienne ; Michel-Ange est le héros et le modèle artistique vers lequel tend tout le propos. C'est pourquoi ses œuvres inachevées, si nombreuses, méritent tout autant l'attention et le commentaire que ses œuvres finies. Mais cet inachèvement récurrent est à expliquer : dans un passage célèbre¹²³ et souvent commenté, Vasari justifie « l'erreur » de Buonarroti par l'incommensurabilité de sa pensée avec la matière.

« Il disait que s'il fallait être satisfait de son travail, il n'en aurait livré que peu, peut-être même aucune [sculpture]. Sa conviction artistique allait si loin qu'au dévoilement d'une figure, il suffisait d'y percevoir la plus petite erreur pour qu'il l'abandonne et passe à une autre sans vouloir y revenir. Il disait souvent que c'était là l'explication du petit nombre de ses statues et tableaux. »¹²⁴

¹¹⁹ Les *Esclaves* ont été effectivement abandonnées, sans qu'il y ait eu intervention d'une quelconque volonté d'inachèvement chez l'artiste. Il n'empêche que la postérité critique de ces œuvres fait de leur imperfection leur perfection même, comme nous allons le voir.

¹²⁰ Voir par exemple André Green, *Révélation de l'inachèvement : à propos du carton de Londres de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1992

¹²¹ Bien que regrettant amèrement l'impossible achèvement de ses œuvres majeures, Michel-Ange s'avoue fasciné par la dialectique perfection-imperfection que l'inachèvement suppose. Voir Paola Barocchi, « Finito e non-finito nella critica vasariana », *Arte antica e moderna*, n°3, juillet-septembre 1958, p.221-235

¹²² Cité par Creighton E. Gilbert, « What is expressed in Michelangelo's *non-finito* », *Artibus et Historiae*, n° 48, 2003, p.59.

¹²³ Giorgio Vasari, « Vie de Michel-Ange », *op.cit.*, p.272

¹²⁴ « (...) usava dire che, se s'avessi avuto a contentare di quel che faceva, n'arebbe mandate poche, anzi nessuna fuori, vendendosi che gli era ito tanto con l'arte e col'giudizio innanzi, che come gli aveva scoperto una figura e conosciutovi un minimo che d'errore, la lasciava stare, e correva a manimettere un altro marmo, pensando no avere a venire a quel medesimo ; ed egli spesso diceva essere questa la cagione che egli diceva d'aver fatto sì poche statue e pitture. » G. Vasari, *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.452; *Vies*, *idem*, p.272. Il n'est pas tant question d'inachèvement que d'inachevable : la pensée surpasse la matière, qui ne peut que résister

Quelques lignes plus haut, l'auteur avait déjà énoncé cette idée d'une insuffisance de la matière par rapport à la pensée : « (...) sa pensée était trop élevée pour se satisfaire de ce qu'il faisait »¹²⁵. Les accidents du marbre, absolument contingents, se heurtent à la nécessité artistique. Le sculpteur délaisse voire détruit l'œuvre lorsqu'il ne peut pas l'achever selon son vouloir. « Il était doué d'une imagination si puissante que ce qui lui venait à l'esprit ne pouvait être exprimé par les mains et la formidable grandeur de ses idées était telle qu'il abandonna souvent ses travaux et qu'il en a même détruit beaucoup. »¹²⁶ Ces propos devraient donc indiquer au lecteur que toutes les pièces inachevées de Michel-Ange sont à considérer comme les fruits d'une frustration, l'image même des idées avortées. Or il n'en est rien : comme Varchi avant lui, tout en manifestant une certaine réserve, Vasari fait l'éloge paradoxal du *non-finito*. La *Madone* de la sacristie de Saint Laurent lui en donne l'occasion : « Tout n'y est pas terminé, mais dans les parties seulement dégrossies à la gradine, l'ébauche imparfaite laisse voir la perfection de l'œuvre. »¹²⁷ La puissance du génie michelangélesque est telle qu'elle irrigue jusqu'à la matière brute : la forme n'est pas dégagée de sa gangue mais elle est bien présente, indiquée par les quelques coups d'outil du maître. Vasari va jusqu'à laisser entendre qu'il y a là une visée didactique : « cette statue à l'état d'ébauche [le *Saint Matthieu* de Santa Maria dei Fiori] (...) enseigne aux sculpteurs comment creuser les figures dans le bloc sans les abîmer »¹²⁸. Avant d'énoncer que l'idée dépasse la matière, et justifier ainsi par l'insuffisance du matériau toute « erreur » de conception, Vasari a préparé le terrain pour une réception positive de l'inachèvement. Toutes les œuvres de Michel-Ange sont excellentes, qu'elles soient finies ou pas, et méritent attention et admiration. Le *non-finito* devient même, dans la « Vie » du plus grand des artistes, le signe même de la suprême liberté du créateur. Michel-Ange devient alors le « campione (...) dell'anticanonismo cinquecentesco »¹²⁹, incarnant à la fois l'accomplissement de l'art et son dépassement.

En observateur attentif des œuvres, Vasari s'est prononcé sur la question du *non-finito* en plusieurs points des *Vies* ; les remarques sur la question qu'il disperse dans son ouvrage lors des révisions

obstinément. Voir Paula Carabell, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n°32, 1997, p.83-105

¹²⁵ « (...) o fusse pure che il giudizio di quello uomo fussi tanto grande che non si contentava mai di cos ache e'facessi (...). » *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.451 ; *Vies, ibid.*, p.271

¹²⁶ « Ha avuto l'immaginativa tale e sì perfetta, che le cose propostosi nella idea sono state tali, che con le mani, per non potere esprimere sì grandi e terribili concetti, ha spesso abbandonato l'opere sue, anzi ne ha guasto molte (...). » G. Vasari, *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.476 ; *Vies, ibid.*, p.303

¹²⁷ « Anchora che non siano finite le parti sue, si conosce nell'esser rimasta abozzata e gradinata nella imperfezione della bozza la perfezione dell'opra. » G. Vasari, *Vite*, éd. L. Bellosi et A. Rossi, p. 902 ; *Vies, ibid.*, p.234

¹²⁸ « Ed in questo tempo ancora abbozzò una statua di marmo di S. Matteo nell'Opera di S. Maria del Fiore, la quale statua così abbozzata mostra la sua perfezione ed insegna agli scultori in che maniera si cavano le figure de'marmi, senza che venghino storpiate (...). » G. Vasari, *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.378 ; *Vies, ibid.*, p.198

¹²⁹ Paola Barocchi, « Finito e non-finito nella critica vasariana », art.cit., p.225

successives sont peut-être à considérer comme autant de préparations pour le paradoxe michelangélesque final. Déjà dans le livre I, dans l'introduction sur la sculpture, il s'est prononcé sur la nécessité de jouer sur l'informe pour tenir compte des distorsions de point de vue : un inachèvement de détail peut préparer un effet d'ensemble achevé. « Les statues (...) placées un peu en hauteur auront donc une découpe hardie pour que des ombres accusées puissent y jouer (...). De loin, le travail paraîtra achevé, de près on verra qu'il est resté ébauché »¹³⁰. Cette observation trouve un écho concret à propos de Donatello : « (...) Donatello (...) manifesta beaucoup plus de jugement et de métier que Luca (...); son travail dans sa presque totalité était ébauché, non parfaitement fini, afin de produire de loin un effet supérieur, d'ailleurs atteint, à celui de Luca. »¹³¹ Donatello, selon Vasari, sait jouer de l'ébauche, d'un certain degré d'informe, pour obtenir l'effet voulu ; il prend toujours en compte l'emplacement final de son œuvre et la conçoit en conséquence. « Aussi peut-on dire de cet artiste qu'il travailla autant avec son jugement qu'avec ses mains ; il savait que certaines œuvres paraissent belles aux emplacements prévus pour elles, alors que mises ailleurs (...) elles donnent un autre effet et finissent par être le contraire de ce qu'elles devraient être. »¹³² Le *non-finito* chez Donatello participe d'une certaine espièglerie, alors que chez Michel-Ange il est la marque d'une grande gravité : Donatello joue des insuffisances de la matière, Michel-Ange leur livre une bataille métaphysique.

Le problème du *non-finito* ne se cantonne pas au domaine de la sculpture : autre artiste ayant laissé derrière lui un grand nombre d'œuvres inachevées, Léonard incarne le problème en peinture. Léonard est tout autant que Michel-Ange en quête d'un absolu artistique, d'une perfection surhumaine. Or pour Vasari, son perfectionnisme même le voue à l'échec : « En réalité, il est permis de penser qu'un esprit de cette grandeur et de cette qualité supérieure était paralysé par l'excès de son ambition. »¹³³ Le peintre, contrairement au sculpteur, n'a pas à lutter avec les contingences de la matière ; il est plus libre de ses mouvements, il lui est plus facile de mettre en forme sa pensée par

¹³⁰ « E per questo le figure di marmo o de bronzo che vanno un poco alte vogliono essere traforate gagliarde, acci che il marmo che è bianco et il bronzo che a del nero pigliano a la aria della oscurità e per quella aparisca da lontano il lavoro esser finito e dappresso si vegga lasciato in bozze. » G. Vasari, *Vite*, éd. L. Bellosi et A. Rossi, p.44 ; *Vies*, éd.cit., p.120

¹³¹ « Perché si vede in quel di Donato più risoluta pratica e più maestrevole vivezza, che non fa perfezione e finita bontà in quel di Luca. E vedessi negli artefici egregi aver sempre le bozze più forze e vivacità che non ha la fine nelle opere loro. » *Vite*, éd. L. Bellosi et A. Rossi, p.233 ; *Vies*, « Vie de Luca della Robbia », éd.cit., p.86

¹³² « Onde di costui si può dire che tanto lavorasse col giudizio quanto con le mani ; atteso che molte cose si lavorano e paiono belle nelle stanze dove son fatte, che poi cavate di quivi e messe in un altro luogo, e a un altro lume o più alto, fanno varia veduta e riescono il contrario di quello che parevano. » *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.195 ; *Vies*, *ibid.*, p.243

¹³³ « Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell'arte ne le cose che egli si imaginava ; con ciò si ache si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero eccellentissime, non sarebbero espresse mai. » *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.252-253 ; *Vies*, *ibid.*, p.41

les pinceaux. D'où sans doute la grande sévérité de Vasari à l'encontre de Léonard : le peintre ne sait pas s'arrêter, il est un éternel insatisfait. Lodovico Dolce, attaquant depuis Venise la figure incontestée à Rome et à Florence du grand Michel-Ange, clarifie paradoxalement la pensée vasarienne en ce point : trop d'achèvement, trop de perfection tuent l'œuvre, il faut savoir s'arrêter à temps.

« Il faut fuir un soin trop grand, qui nuit à toute chose. Et Apelle avait l'habitude de dire que Protogène (si je ne m'abuse) lui était égal et peut-être même supérieur dans chaque partie de la peinture ; mais Apelle le surpassait en un domaine : en effet, Protogène ne savait pas s'arrêter de peindre. »¹³⁴

A trop vouloir *finir*, on aboutit à l'informe¹³⁵ ; il faut savoir jouer du vide et de l'esquisse pour atteindre à la perfection de l'art. Vasari lui-même, s'il n'exprime pas clairement ce point de vue concernant le *non-finito*, s'y rallie en partie dans la « Vie de Jules Romain » : « Jules Romain, en effet, exprimait toujours mieux ses idées dans les dessins que dans l'œuvre achevée : on y découvre plus de vivacité, de vigueur et d'expression, peut-être parce qu'il faisait un dessin en une heure, tout à la fièvre de l'exécution, alors qu'il consacrait des mois et des années aux peintures. Il s'y fatiguait, perdant son ardeur première : rien d'étonnant à ce qu'il n'y atteignît pas la perfection totale de ses dessins. »¹³⁶ Le *furore*, l'ardeur créatrice, s'exprime bien mieux dans l'esquisse que dans l'œuvre achevée. Un certain degré d'informe serait donc la marque d'une œuvre vivante, l'expression sur le papier de la *sprezzatura*. Même esquissée, l'œuvre peut alors prétendre à la perfection.

La « Vie de Michel-Ange » condense ces remarques éparses sur le *non-finito*, et donne une vision en tension de l'artiste au travail : le sculpteur doit lutter contre la matière, qui parfois l'empêche de faire aboutir son idée initiale, plus grande que la nature ; la violence extraordinaire qu'il imprime au marbre communique à celui-ci une vie particulière, qui fait que, même dans l'ébauche, la forme est palpable sous la surface ; cet art de ne pas finir, de laisser s'exprimer le potentiel est en outre un modèle à suivre pour les jeunes générations. On peut comprendre alors que la fascination pour ce que Michel-Ange *n'a pas fait* soit aussi importante. Les *Esclaves* finissent ainsi par incarner l'Œuvre, et condenser aux yeux des artistes romantiques notamment toute la puissance du sculpteur.

¹³⁴ « Bisogna sopra tutto fuggire la troppa diligenza, che in tutte cose nuoce. Onde Apelle soleva dire, que Protogene (se io non prendo errore) in ciascuna parte del dipingere gli era eguale forse superiore ; ma egli in una cosa il cinceva ; e quest era, ch'ei non sapeva levar la mano dalla pittura. » Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino*, 1557, cité par Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, 1968, p.157. Voir aussi Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, Ecole française de Rome, 1992, p.140.

¹³⁵ Les récits postérieurs (*Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac ou *La madone de l'avenir* de James, par exemple) relatant l'échec d'artistes obsédés par la perfection glosent sur ce point, nous y reviendrons.

¹³⁶ Giorgio Vasari, « Vie de Jules Romain », livre VII, *op.cit.*, p.173-174

1.1.2 L'informe ambivalent

Par excès fascinant corrupteur : les grotesques

Est-il possible alors de faire de Michel-Ange le parangon de l'informe par défaut ? S'il joue de l'esquisse dans ses sculptures, Buonarroti tend tout de même à achever dans la mesure du possible ses projets ; les hasards et contrariétés de certaines commandes (le tombeau de Jules II étant l'exemple canonique) font le reste. En laissant un nombre important de ses œuvres en chantier, comme ouvertes aux développements futurs, il inaugure néanmoins une poétique du potentiel, à laquelle un artiste comme Rodin sera sensible dans l'exécution de ses marbres¹³⁷.

¹³⁷ Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Rodin, la chair, le marbre*, éditions du musée Rodin – Fernand Hazan, Paris, 2012, et notamment l'article de Christiane Wholrab, « Rodin et le non finito », p.97-107. « Les sculptures inachevées de Michel-Ange, déjà louées par Giorgio Vasari (...) sont un précédent historique important pour le *non finito* de Rodin. L'un des traits de l'époque de Rodin est cet engouement pour les *prigionini* de Michel-Ange, les six *Prisonniers* ou *Esclaves* plus ou moins finis (...). *L'Esclave s'éveillant* est celui qui fut laissé le plus à l'état brut. Alors que le torse, les avant-bras et les cuisses sont finis et lissés, la tête, les mains et les pieds restent cachés dans la gangue à peine dégrossie, la *bozza*. Le corps musclé semble chercher de toutes ses forces à s'arracher au bloc cubique grossier. Aujourd'hui encore, sa posture passe pour exprimer la révolte contre la résistance que lui oppose la matière inerte, alors qu'il est en train d'accéder à l'existence et à la conscience. Le quatre centième anniversaire de la naissance de Michel-Ange, en 1875, suscita une série de publications dans les revues d'art françaises, notamment un article du sculpteur néo-classique Eugène Guillaume dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y décrit les *Esclaves* comme des personnages tragiques, rebelles, qui semblent vouloir échapper à leur état d'ébauche, à cette sorte de prison, afin de vivre pleinement. Le texte de Guillaume reflète l'interprétation de Michel-Ange au XIXe siècle, cette admiration du *non finito*, considéré aussi comme un rappel de la douloureuse condition humaine. (...) Rodin fut influencé par cette interprétation pathétique de Michel-Ange, ce dont témoignent ses remarques à Paul Gsell sur les *Esclaves* du Louvre : "souffrance, dégoût de la vie, lutte contre les chaînes de la matière, tels sont les éléments de son inspiration" (...). Le *non finito* chez Rodin n'est ni le fait du hasard, ni le résultat d'un travail inabouti. (...) Assumé dès l'origine au sein d'une esthétique illusionniste, l'inachèvement atteint graduellement une dimension métaphysique en introduisant, par des moyens non narratifs, une réflexion sur le temps et sur le vivant dans l'espace de la sculpture. Le traitement du matériau devient le signifiant de qualités temporelles, tandis que le matériau lui-même, à l'instar d'un organisme vivant, semble sécréter la forme qu'il génère. » Christiane Wholrab, art.cit., p.104-105.



14 MICHEL-ANGE BUONARROTI, *ESCLAVE S'ÉVEILLANT*, MARBRE, 1519-1536, FLORENCE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA



15 AUGUSTE RODIN, *LA TERRE ET LA LUNE, OU LE SOLEIL ET LA LUNE OU L'ÂME SE DETACHANT DE LA MATIÈRE*, VERS 1898-1899, MARBRE, PARIS, MUSEE RODIN

Michel-Ange investit d'une importante valeur symbolique *le non-finito*, qui apparaît comme la marque de la liberté suprême de l'artiste, seul à même de juger quand une œuvre est à donner pour bonne. Cette revendication d'une autonomie absolue est aussi à l'œuvre dans un domaine très éloigné de la poétique du vide : celui des grotesques. Les grotesques, ornements fantaisistes faisant proliférer les hybrides en apesanteur sur les voûtes et les zones de transition de l'architecture, incarneraient un informe par excès, fascinant, jugé corrupteur par les théoriciens mais créateur par les artistes. Cette ambivalence dans l'appréciation suscite une « querelles des grotesques »¹³⁸ au milieu du XVIe siècle. « La portée en est considérable à nos yeux parce que, sous le couvert de l'antique, on tient là un principe de style exactement inverse de ce qu'exige et fonde au même moment l'ordre classique. (...) Un produit pur de l'imaginaire où se condensent les fantaisies, d'une fantaisie à la fois trouble et fuyante, nettement érotisée dans le détail. Le domaine des grotesques est donc assez exactement l'antithèse de celui de la représentation, dont les normes étaient définies par la vision « perspective » de l'espace et la distinction, la caractérisation des types. »¹³⁹ L'informe,

¹³⁸ Voir André Chastel, *La grottesque, essai sur l'ornement sans nom*, éditions Le Promeneur, Paris, 1988, p.12. Contrairement au choix étymologique d'André Chastel, nous préférons la graphie courante du mot, « grotesque ».

¹³⁹ André Chastel, *idem*, p.25

par excès et par défaut, se loge dans les marges de la représentation classique, que ce soit à la naissance de la forme (pour les murs de taches ou le *non-finito*) ou dans le décoratif.

Dans le débat sur l'évaluation de cet « ornement sans nom »¹⁴⁰, Michel-Ange prend la défense des grotesques tant décriées par les théoriciens mais si appréciées des artistes et des commanditaires, au nom de la liberté de création. Le passage décisif se trouve dans les *Dialogos* de Francisco de Holanda, qui résumant vers 1540 une série de conversations avec le maître :

« Maître, ôtez-moi du doute, je ne puis bien m'expliquer pourquoi les peintres ont parfois coutume de représenter, comme on voit en maint endroit dans cette ville, mille monstres et animaux fantastiques, les uns avec des visages de femmes et des nageoires ou des queues de poisson ; les autres avec des membres de tigres et des ailes ; d'autres avec des visages d'hommes. Pourquoi les peintres peignent-ils ce qui leur plaît le mieux et qui n'existe pas ?

- Je vous dirais volontiers pourquoi et comment pareille licence est raisonnable et véridique. D'aucuns, les interprétant mal, soutiennent qu'Horace voulait blâmer les peintres dans ces vers : *Pictoribus atque poetis/ Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas/ Scimus et hanc veniam petimus damusque vicissim*. Mais ces vers ne sont nullement hostiles aux peintres ; ils sont au contraire à leur louange et en leur faveur. Ils accordent à peintres et poètes le pouvoir d'oser, c'est-à-dire traiter audacieusement ce qui leur plaît et leur semble préférable... [Le grand peintre] ne fera jamais une chose qui ne puisse exister en son espèce : une main avec dix doigts, un cheval avec des oreilles de taureau ou une croupe de chameau... Mais si, pour mieux s'accorder au temps et au lieu dans une œuvre qui demande de la fantaisie sous peine d'être disgracieuse ou fautive, il vient à changer certains membres ou éléments d'une figure en empruntant à d'autres espèces, par exemple : transformer en dauphin la partie postérieure d'un griffon ou d'un cerf... remplacer les pattes par des ailes, en n'hésitant pas à supprimer ces pattes si les ailes font mieux... Ces changements seront excellents et la substitution, pour irréaliste qu'elle paraisse, mérite d'être déclarée bien inventée dans le genre monstrueux. Lorsque, pour le délassement et le divertissement des sens et aussi bien pour la récréation des yeux mortels désireux de voir l'inédit et l'impossible, le peintre introduit dans ce genre d'ouvrages des êtres chimériques, il se montre plus respectueux de la raison que s'il produisait l'habituelle figure des hommes ou des animaux. »¹⁴¹

¹⁴⁰ André Chastel, *op.cit.*

¹⁴¹ « - Ora senhor Micael, disse foão Zapata, espanhol, de uma d'uvida me tirai, que não posso bem entende rem a arte da pintura : porque se costuma às vezes pintar, como se vê em muitas partes desta cidade, mil monstros e alimárias, delas com rosto de mulheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e asas, outras com rostros de homens, pintando rinalmente aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu ?/ - Sou contente, disse Micael, de vos dizer porque se costuma a pintar aquilo que se nunca no mundo viu, e quanta razão tem tamanha licença, e como é mui verdadeira, porque alguns que o mal entendem, costumam dizer que Horácio, poeta lírico, escreveu aquele verso em vitupério dos pintores : *Pictoribus atque poetis / Quidlibet audenti semper fuit aequa potestas : / Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim/* porque o tal verso nada injuria os pintores, antes os louva e favorece, pois que diz que os poetas e pintores têm poder para ousarem, digo ousarem o que lhes aprouver. E este ver bem e este poder sempre o tiveram ; que quando quer que algum grande pintor (o que mui poucas vezes acontece) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquela tal falsidade é mui verdadeira. E se ali fizesse mais verdade, seria mentira. Que ele não fará já coisa que não possa ser, naquilo que ela é ; nem fará uma mão de homem com dez dedeos, nem pintará num cavalo as orelhas dum touro nem anca de camelo ; nem pintará a mao do elefante com aqueles sentimentos que tem a do vacalo ; nem em o braço dum menino, nem na face, por4a sentidos de velho ; nem una orelha, nem um olho por a grossura dum meio dedo fora do seu lugar ; nem somente uma escondida veia num braço lhe é concedido lançar onde quiser, que estas tais coisas são mui



16 MICHEL-ANGE BUONARROTI, ÉTUDES DE CHAPITEAUX ET DE MASQUES ; ECRITURE FRAGMENTAIRE D'UN SONNET, VERS 1505, PLUME ET ENCRE BRUNE, SUR PAPIER BEIGE, LONDRES, THE BRITISH MUSEUM

falsas. Mas se ele, por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros (na obra grutesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma coisa noutra género, como a um grifo o veado mudá-lo do meio para baixo em golfinho, ou dali para cima em figura do que lhe bem estiver, pondo asas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as asas estiverem melhores : aquele tal membro que ele muda, se for de leão ou de cavalo ou de ave, será perfeitíssimo como daquele tal género que ele é. E isto, ainda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada figura (posto que mui admirável) dos homens, nem das alimárias. » Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, Terceiro diálogo, (1548), éd. de José da Felicidade Alves, Lisbonne, Horizonte, 1984, p.57-58 ; *Dialogues*, traduction L. Rouaud, Paris, 1911, p.109 sqq, cité par André Chastel dans *La grottesque*, op.cit., p.35

Michel-Ange, par un faux sens volontaire, tire parti du texte d'Horace pour faire l'éloge des décors fantastiques¹⁴². Il sort ainsi l'*artifex* du cadre traditionnel de la mimésis et des limites de l'esthétique horatienne¹⁴³, pour mieux affirmer la légitimité du don divin qui anime l'artiste. Face aux critiques acerbes qui n'avaient pas manqué de se faire entendre, notamment lors du dévoilement des fresques de la Sixtine¹⁴⁴, Michel-Ange revendique ses propres entorses à la *convenienza*, au nom de la *licenza*¹⁴⁵. Or cette *licenza* pose de plus en plus problème aux docteurs de la Réforme catholique¹⁴⁶, qui souhaitent protéger l'Église de l'hérésie en normalisant l'art religieux. Dans une telle entreprise, des artistes se réclamant de l'interprétation michélangélesque du *quidlibet audendi potestas* ne pouvaient qu'être un obstacle. Pour combattre cette irréductible indépendance, la contre-offensive théorique s'organise. Giovanni Andrea Gilio, auteur du *Dialogui degli errori ed abusi dei pittori nei quadri storici*¹⁴⁷, dénonce l'utilisation fautive de la maxime horatienne pour mieux critiquer l'œuvre de Buonarroti. Au nom de l'exigence primordiale de clarté, Gilio condamne les contorsions des corps¹⁴⁸ de Michel-Ange : pour lui, elles sont le signe de la contorsion du sens.

¹⁴² Michel-Ange explore lui-même les hybridations et les mariages de formes dans son vocabulaire ornemental. Voir sur la question l'article de Lizzie Boubli, « *Tutto quest'ordine con più ornamento* : la pensée ornementale de Michel-Ange », *Images Re-vues*, n°10, *Inactualité de l'ornement*, 2012.

¹⁴³ Esthétique qu'André Chastel qualifie de « raisonnable » : « toute permission est accordée en principe, mais pour qu'on s'impose de récuser en connaissance de cause toute ce qui heurte la simplicité et le bon sens. » Voir André Chastel, « *Le dictum Horatii : quidlibet audendi potestas* et les artistes (XIIIe-XVIe siècle) », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121e année, n° 1, 1977, p.42 et p.32 respectivement.

¹⁴⁴ Telles celles de Biagio de Cesena qui ne voyait dans cette chapelle qu'« un ouvrage bon pour une étuve ou une auberge ». Cité par Irving Stone, *La Vie ardente de Michel-Ange*, trad. Janine Michel, Plon, Paris, 1983.

¹⁴⁵ Le terme apparaît dans la « Vie de Michel-Ange » et fait l'objet d'un développement décisif (livre IX, p.233 de l'édition Chastel). Lizzie Boubli le souligne : « À part quelques occurrences antérieures dans les biographies d'artistes de premier plan (Bramante, Raphaël), l'introduction de la licence comme nouvelle catégorie esthétique soulignait la part foncière de l'originalité et de l'audace propres à l'époque moderne. Dès lors, elle devenait la marque la plus idiosyncrasique d'un artiste. Michel-Ange en était le représentant le plus accompli car la licence dévoile un jeu avec les règles qu'il maîtrise et transcende en les modulant à sa guise. (...) L'association de l'ornement à la licence dénote la subtilité de ce mode nouveau qui rompait avec un usage plus fréquent de la variété et avec les conventions antérieures. Michel-Ange a inventé un nouvel « ornement composite » (« *ornamento composito* ») qui se distinguait des usages appliqués dans l'Antiquité décrits par Vitruve et de l'*uso comuno* (...). Cette innovation a ainsi libéré les artistes de la tutelle de la pratique commune. (...) Vasari ne considère pas que la licence soit un manquement à la règle ni à l'ordre, deux des fondements artistiques de la rénovation avec la mesure et le dessin. Au contraire, la licence ajoute une liberté nouvelle sans renoncer ni à la règle ni à l'ordre. ». Art. cit., p.20-21.

¹⁴⁶ Voir Romeo di Maiano, *Michelangelo e la Controriforma*, Rome-Bari, Laterza, 1978.

¹⁴⁷ G. A. Gilio, *Degli errori de' pittori*, Camerino, 1564, réédité par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960, II, p.3 sq.

¹⁴⁸ Pour une analyse de la question du corps chez Michel-Ange et sa réception critique, voir Florent Coste, « Le corps de la Sixtine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°2, *Le corps*, 2003

C'est bien là l'une des critiques récurrentes faites aux grotesques : leurs volutes chantournées signeraient la démission de la raison et le glissement fatal dans le hors sens¹⁴⁹. Cet informe par excès serait bien absolument corrupteur de toute organisation et de tout discours. Or c'est leur contenu hallucinatoire qui peut également leur valoir l'intérêt des critiques. Giovan Battista Armenini, dans son *De' veri precetti della pittura*, publié à Ravenne en 1587, propose la définition suivante des grotesques : « On pense que ces motifs ont été tirés des fissures ou taches qu'on découvre sur les murs autrefois blancs ; ces taches examinées avec acuité révèlent des fantaisies et des formes inédites de choses extravagantes. »¹⁵⁰

André Chastel commente ainsi : « L'explication est faible, bien sûr, mais positive, à la fois psychologique et technique : pour couvrir des murs on a voulu (on= les Anciens) régulariser, normaliser l'espèce de rêverie flottante qu'ils suscitent invinciblement. Les grotesques sont des images éidétiques en quelque sorte, des hallucinations préfixées. L'idée n'était pas si mauvaise. Léonard avait indiqué la vertu des taches fortuites et des crevasses qui s'emparent de l'imagination. Les grotesques sont une interprétation stable de nos petites hallucinations visuelles. »¹⁵¹ Le lien

¹⁴⁹ Les grotesques n'apparaissent pas au spectateur d'aujourd'hui comme « informes » ; mais dans la mesure où elles défient les normes et mettent le cadre esthétique à l'épreuve, elles sont perçues comme telles par les contemporains.

¹⁵⁰ Le fragment en question est tiré d'un plus long développement sur les taches et les suggestions des murs antiques : « (...) non gli erano di minor dispiacere tutte quelle mura e quelle volte ch'erano fatte di bianco, senza vedervi segno over macchia di cosa, per dove la vista scorrendo si fermi per qualche improvviso diletto, come di cose vedute a caso, il qual effetto si vede partorire dalle grotesche o chimere che dir vogliamo. Laonde si stima che si cavassero da quelle toppe over macchie, che si scuoprono sopra quei muri che già erano tutti bianchi, nelle qual macchie considerandovisi sottilmente, vi si rappresentano diverse fantasie e nuove forme di cose stravaganti, le quali non è che siano così in quelle, ma si creano da sé nell'intelletto nostro, il quale, così variando in quel ghiribizzi, pare che con diletto si goda di queste forme. » G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura, Libro terzo*, éd. de Marina Gorreri, Turin, Einaudi, 1988, p.219-220 ; cité par André Chastel, *La grottesque, op.cit.*, p.48. Philippe Morel propose une traduction légèrement différente, qui suit de plus près le texte original : les grotesques « ont leur origine dans ces trous ou ces taches que l'on découvre sur les murs [des palais ou des villas antiques devenus souterrains], qui avaient été par le passé entièrement blancs ; en effet, si on les examine avec attention, ces taches laissent apparaître diverses fantaisies et de nouvelles formes de choses extravagantes. » Cité dans Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Macula, Paris, 1998, p.48. En restituant entre crochets le contexte de découverte des premières grotesques (citant ainsi le titre du chapitre dans lequel s'insère le développement, « Onde gli Antichi cavarono le grottesche chiamate da loro chimere ; e a che effetto, e per quali luoghi se ne serviano ; et in che modo di novo tornorno in luce ; e come le si dovrebbero dipingere a esser conforme all'invenzioni di esse con l'esempio d'alcuni da noi trovate et imitate sotto le ruine antiche di Roma »), Morel entend placer l'art des grottes, thème central de son ouvrage, au-devant de l'invention ornementale. Cette insistance nous montre combien, dans les deux traductions, le propos initial est réinterprété : l'accent est mis dans les deux cas sur le support physique, le mur, alors qu'Armenini privilégie plutôt le support mental, puisqu'il insiste sur la formation de l'image fantastique dans l'« intellect ». En minimisant la part active du spectateur dans l'interprétation des « taches », les traductions appauvrissent l'original, qui accorde un rôle essentiel au plaisir et à la fantaisie, et qui souligne la richesse suggestive des grotesques antiques, véritables supports de rêve éveillé, et partant puits de science ornementale. En Français, la filiation des grotesques avec les « images de hasard » est renforcée : les deux s'épanouissent sur un mur, « toile » des projections les plus folles – et ce mur est bien le seul point qu'elles aient véritablement en commun.

¹⁵¹ André Chastel, *La grottesque, op.cit.*, p.48

entre les grotesques et les « images de hasard » tient à leur étroite relation avec l'imagination débridée, peut-être aussi au fait que toutes deux ont le mur pour support. Or les premières semblent beaucoup plus « sages » que les deuxièmes, dans la mesure où on peut les répertorier (les recueils nombreux font le succès européen de ce type d'ornement), les décrire et les classer par types (le « rinceau habité » étant le modèle le plus exploité). Tous les théoriciens, anciens et modernes, perçoivent néanmoins leur aspect informe, et leur condamnation est d'autant plus acerbe que sous couvert du jeu formel et du plaisir sans prétentions s'insinue une théorie formelle dissidente. Les grotesques sont le signe de la licence artistique, à la fois liberté créatrice et libertinage de l'esprit.

Chardin : l'aporie de la chair

Face aux natures mortes de Chardin, Diderot d'ordinaire si disert adopte un style concis et allusif. Sa très vive admiration du peintre s'exprime dans un certain embarras de l'expression voire dans le silence¹⁵², puisque les pages qu'il lui consacre sont, proportionnellement aux dissertations vilipendant le peintre Pierre par exemple, très peu abondantes. Nombreux sont les critiques actuels qui ont noté cet « échec » de la parole, qui serait l'indice le plus frappant de l'inadéquation du discours académique à l'art de son temps. De cette difficulté critique que rencontre Diderot devant l'art de Chardin sont aussi souvent tirées des conclusions quant à l'art du peintre, qui redevient, comme dans la critique du XVIIIe siècle, « secret » ou « mystère ». La peinture de Chardin serait en effet « une peinture qui ne se laisse guère saisir par les mots du critique. Et cette brèche creusée dans le discours témoigne d'une différence intrinsèque et fondamentale de cet art : en Chardin, se cristallise le secret d'une peinture étrangère à toute écriture, à toute littérature. »¹⁵³ Diderot serait confronté à l'aporie devant l'art de Chardin parce que la peinture de celui-ci échapperait aux mots. Or comment comprendre alors que, malgré tout, Diderot et d'autres glosent à l'envi sur sa « magie » ? Ne trouverait-on pas dans la critique actuelle une réapparition du thème ancien de l'ineffabilité de la peinture, de l'inatteignable profondeur du figuratif ? Les quelques passages que Diderot consacre au peintre dans ses *Salons* sont « silencieux » mais néanmoins « parlants »¹⁵⁴ : ils

¹⁵² Comme l'ont remarqué Pierre Rosenberg et René Démoris : « Mais a-t-on suffisamment prêté attention à l'embarras de l'écrivain lorsqu'il parle de son peintre favori ? L'admiration de Diderot est sans réserve, les mots pour la traduire sont ceux d'un merveilleux poète, mais Diderot, et c'est par là que son approche nous touche, semble doublement gêné » (Pierre Rosenberg, « Diderot et la peinture » dans *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, p.98) et « Il y a plus d'une raison pour parler de silence à propos du rapport entre Chardin et Diderot, la plus voyante étant le contraste entre l'importance reconnue par le critique au peintre et l'étendue relativement modeste des textes qu'il lui consacre » (René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Diderot les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p.43).

¹⁵³ Magali Gasse-Houle, « Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot », *Études françaises*, vol. 40, n° 3, 2004, p.165

¹⁵⁴ Voir François Lecercle, « Le Regard dédoublé », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 44, *Destins de l'image*, 1991, p.107 : « [Dans le texte du *Salon de 1763* consacré à Chardin] Diderot en dit, mine de rien, beaucoup plus

ouvrent de plus nombreuses portes qu'ils ne le laissent entendre, en énonçant le paradoxe de l'improbable transfiguration du dégoût en admiration. L'informe chez Chardin occupe longuement Diderot, qui paraît mimer cette opacité de la matière qui le fascine en opacifiant son propre discours. De déclarations factuelles en apostrophes abruptes, en passant par des sous-entendus, le lecteur est subrepticement mené du territoire familier du vocabulaire académique à un univers de valeurs en dehors de ce système – nouveau système que Diderot se garde bien d'explicitier. Les propos de Diderot sur Chardin conforment un texte à trous, que le lecteur déconcerté est encouragé à combler lui-même, pour tenter de répondre à la question lancinante : comment quelque chose d'informe et de dégoûtant peut faire forme et sens et produire du plaisir tout en restant informe ?



17 JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN, *LA RAIE DEPOUILLEE*, 1728, HUILE SUR TOILE, PARIS, MUSEE DU LOUVRE

que ses confrères. De la juxtaposition des touches et des pigments, on passe à un « jaillissement », on quitte la surface de la toile pour sonder son épaisseur. (...) Le primat de la couleur dont, un peu plus haut sur la même page, Chardin était l'incarnation, commence à se justifier ici. La couleur est cet élément miraculeux qui unit le plus matériel (la densité des couches : on sait bien que la couleur est le culinaire de la peinture) au plus immatériel – cette profondeur introuvable d'où jaillit cette « transpiration » de l'effet. » En effet, La Font de Saint-Yenne, lui aussi admirateur de l'art de Chardin, s'en tenait à une évaluation générale : « On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie, nullement intéressants (...). » (cité par F. Lecercle, art.cit, p.102). Le Chevalier de Neufville, quant à lui, scrutait la touche de Chardin elle-même mais sans l'analyser : « Son goût de peinture est à lui seul. Ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue, c'est au contraire du brut et du raboteux. Il semble que ses coups de pinceaux soient appuyés et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme. » (cité par F. Lecercle, art.cit, p.105). Par ses circonvolutions et son verbe heurté, Diderot est paradoxalement le critique qui regarde en face et comprend le mieux la « magie » de Chardin.

La Raie dépouillée est peut-être le tableau le plus fortement investi par le critique :

« Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau [le *Bocal d'olives*], je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang (...). [A]pprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures. On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. »¹⁵⁵

Diderot fait l'expérience de l'informe à plusieurs niveaux : tout d'abord, le sujet choisi par le peintre, une raie vidée, renvoie au viscéral ; ensuite, la *manière*, alternativement confuse et harmonieuse, brouille la perception. Il y a *trop* à voir, trop de corps et trop de matière picturale – le résultat n'est pourtant pas une débâcle de la forme, mais un triomphe esthétique dont l'éloge ne peut qu'être paradoxal. Comme le poisson pendu au croc du mur, la peinture « transpire » comme un être vivant. Diderot soulève une question majeure : comment un objet dégoûtant peut-il produire une représentation qui, elle, ne l'est pas ? Il ne s'en tient pas à l'opposition entre imitation et dégoût, entre le plaisir que procure le tableau et le mouvement de recul que provoque le sujet : il traduit l'opposition par une contradiction flagrante, « c'est dégoûtant – parfaitement imité – absolument séduisant », en éludant volontairement d'élucider comment la transformation de l'informe en figure est possible. Le mot « magie » vient commodément clore ce passage à la logique aberrante. Selon René Démoris, cet évitement serait autant dû aux difficultés à qualifier le peintre qu'à une impossibilité à remettre en cause la hiérarchie des genres. « Soumettre la nature morte à la même problématique que la peinture noble, ne serait-ce pas se demander si Chardin n'a pas fait pour le dégoût ce que le peintre d'histoire a fait pour l'horreur, et si ce peintre « divin » (à sa manière) ne traiterait pas aussi des enjeux essentiels à la vie humaine, normalement réservés à la grande peinture ? »¹⁵⁶ Mais cet évitement pourrait être également considéré comme un effort volontaire pour éviter la sublimation et approcher le plus possible l'effet du tableau. « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit » : François Lecercle interprète cette valse-hésitation comme une occurrence du fort/da freudien : « Voilà donc comment l'espace s'enfle et s'aplatit, comme la forme naît et se brouille : il suffit d'avancer et de reculer. (...) Pourquoi cette admiration pour un simulacre d'objets qui, en eux-mêmes, n'ont rien d'admirable ? Parce que le spectateur y acquiert la maîtrise du visible – ou l'illusion de la maîtrise. »¹⁵⁷

Comme dans l'art des grotesques, l'informe par excès, aussi fascinant soit-il, vient ici menacer l'édifice normatif de déliquescence. Non pas qu'il produise des œuvres ratées : son pouvoir subversif

¹⁵⁵ Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Salons*, vol.I, Oxford, The Clarendon Press, 1957, p.223

¹⁵⁶ René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », art.cit, p.47

¹⁵⁷ François Lecercle, « Le regard dédoublé », art.cit., p.107-108.

est d'autant plus grand qu'il se manifeste dans des œuvres fascinantes qui happent le critique. Diderot essaye de résoudre les contradictions du système académique pour y inclure Chardin et en vient par-là à exprimer une certaine impuissance¹⁵⁸. C'est que Chardin lui-même semble se moquer des préceptes de l'Académie : « *La Raie* (...) promeut en idéal académique un objet qui n'est pas simplement sans intérêt ou indigne, mais dégoûtant, et qui n'en sera pas moins célébré comme un chef-d'œuvre absolu. Elle met son auteur bien au-delà des classifications admises, par la force confondante d'une imitation inimitable, d'une *mimesis* si parfaite que sa perfection même défait l'illusion en dénonçant la main d'un peintre sans égal. Par le choix provocateur d'un objet aberrant, ce tableau fait éclater, comme à plaisir, les paradoxes. »¹⁵⁹

Le philosophe redouble d'ardeur lorsqu'il évoque le « faire » de l'artiste. La touche si particulière de Chardin fait comparaître la nature sur la toile – c'est là un éloge traditionnel. Il est plus surprenant de constater que cette réussite de la *mimesis* ne repose pas sur le dessin mais sur le maniement direct de la matière. Diderot ne se veut pas ici technicien, et reste en deçà d'une explicitation des moyens mis en œuvre dans les toiles de Chardin, pour déployer à loisir un vocabulaire charnel. Le lecteur n'en *comprend* pas plus les ressorts de cette « magie » spécifique, mais il est *pris* dans sa glu. De cet effort pour rentrer dans l'épaisseur de la peinture, il ressort une image étonnante : l'art du peintre serait « heurté », percussif. Diderot attire sans cesse l'attention sur le contraste, ou plutôt la contradiction qui existe entre le traitement du détail et l'effet de fini de l'ensemble.

« Ce faire (...) est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de la forme! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir! (...) Ce genre heurté ne me déplaît pas. »¹⁶⁰

L'intervention physique du peintre sur sa toile, à coups de ponce, justifie l'apparition de l'adjectif « informe » : rien de moins culturel qu'un doigt, qui se substitue ici au pinceau, outil civilisé. Diderot se souvient-il du vieux Titien de Vasari travaillant au ponce ? Ou cherche-t-il tout simplement à accentuer l'image du corps à corps que *La Raie* suscite ? Dans tous les cas, il emphatise : il s'agit d'un « tas informe », objet doublement inorganisé. Pour un lecteur d'aujourd'hui, la description évoque

¹⁵⁸ « Si Diderot ne parvient pas à dire la singularité des objets, si ces objets demeurent irréductibles à eux-mêmes, prisonniers d'un concept de dictionnaire, c'est sans doute parce que, dès le départ, le critique a consenti à leur silence. Les natures mortes de Chardin se taisent obstinément, elles sont plus que muettes, car non seulement elles appartiennent à la peinture de genre, mais à une peinture de genre pourvue d'un idéal « misérable », mesquin. Il n'existe aucune histoire possible de ces objets, ils ne suscitent aucune narration, car ils sont précisément trop familiers, tout est déjà connu d'avance... ». Magali Gasse-Houle, art.cit., p.156

¹⁵⁹ François Lecercle, « Le regard dédoublé », art.cit., p.102-103

¹⁶⁰ Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Salons*, vol.I, op.cit., p.226

de façon surprenante la figure immortalisée par Hans Namuth de Jackson Pollock au travail¹⁶¹, dansant sur une œuvre en cours, avançant et se retirant de sa toile par à-coups, jetant des masses de peinture en gestes saccadés puis fluides. Pollock ne se sert pas de son pinceau, mais il boude également le pinceau, pour lui préférer un simple bâton. L'artiste se construit ainsi, par le truchement de la vidéo et de la photographie savamment orchestrées, une image de « sauvage », d'être extérieur au système établi – tout en jouant sur les codes de l'inspiration et du génie les plus classiques. Diderot cherche-t-il à suggérer que Chardin est en dehors de la grande tradition, qu'il est en quelque sorte un « sauvage » ? Tout en marquant les distances que l'art de Chardin peut avoir avec la norme établie, il s'efforce d'en déclarer le prestige et d'intégrer l'artiste dans la grande peinture. Manifestant son mépris et usant d'une ironie acide, il va même jusqu'à donner le peintre mineur en exemple au peintre du duc d'Orléans, futur premier peintre du Roi et directeur de l'Académie, Jean Baptiste Marie Pierre. Comme Greenberg appuyé par les images de Namuth entendait faire de Pollock non pas un hors la loi, mais un nouveau classique, Diderot travaille jusqu'à la rupture le code établi pour faire de Chardin le parangon de la peinture, l'exception devenue norme.

Cette excellence qui se substitue à toute considération de hiérarchie des genres tient bien à la maîtrise de la touche, à la dématérialisation de l'image dans le maniement de la matière. « (...) Chardin met en œuvre, sous les yeux ébahis des spectateurs, cette « dématérialisation » de l'image dont rêvent les théologiens. Une transformation radicale s'opère : la peinture ne se propose plus de représenter seulement le visible mais les conditions même de la visibilité, elle montre le regard et non plus l'objet. »¹⁶² L'informe par excès qui dissout le discours serait un enjeu majeur dans cette promotion du voir : « Comme l'a montré Michael Baxandall¹⁶³, le succès du lockianisme et l'attention qu'il implique dans le « sujet percevant » entraînent, au XVIIIe siècle, un glissement dans la conception classique de la vérité en peinture. (...) Chardin travaille, sans doute très consciemment, à cette mutation. On connaît la perplexité admirative de Diderot devant sa « magie » ; l'incertitude du philosophe s'éclaire dès lors que l'on perçoit, en suivant Michael Baxandall, comment Chardin tend à faire du tableau « l'histoire d'une expérience de la perception » au moyen d'une stratégie calculée du détail, qui joue sur ce que l'on peut appeler son « degré de visibilité » (précis, imprécis, flou ; central/latéral, etc.). »¹⁶⁴ Or ce déplacement du sujet à la perception, s'il peut éclairer le « faire » de

¹⁶¹ Hans Namuth, *Pollock working outdoors*, vidéo, 1951, Estate Hans Namuth, et série de tirages gélatino-argentiques sur papier, 1950 [publication en 1951], Washington, D.C., National Portrait Gallery, Smithsonian Institution

¹⁶² François Lecercle, « Le regard dédoublé », art.cit., p.114

¹⁶³ Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1985, p.74-104

¹⁶⁴ Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, 1996, p.193

Chardin, n'explique pas totalement la fascination qu'il exerce sur Diderot – et par ricochet, sur le lecteur médusé. Avant d'être une expérience de vision, Chardin est ici une expérience textuelle. L'écriture de Diderot parlant de Chardin est en elle-même une expérience physique : répétitions, exclamations, points de suspension, anacoluthes semblent faire bégayer le discours, qui martèle et assène, tout en paraissant tourner en rond. « (C)'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang » rebondit quelques lignes plus loin, « ce sont des couches épaisses ». Plus loin, l'exclamation prend la place de l'assertion : « quel art... ! Quel travail... ! Quelle multitude... ! ». Le « On n'entend rien à cette magie » central serait en quelque sorte l'emblème du texte : Diderot a beau hausser le ton, invectiver ou louer avec chaleur, on n'entend rien, le texte reste muet sur ce qui le motive ; le critique reste en effet particulièrement discret sur la question du dégoût, qu'il évite tout en tournant autour. La question de la sublimation du dégoût fait constamment problème, et le texte s'emploie presque à en distraire l'attention par ses pirouettes verbales et sa force d'interpellation. C'est paradoxalement lorsqu'il ne parle pas de Chardin que Diderot en parle le plus. Quand il conseille au peintre Pierre de « regarder bien ce morceau » pour apprendre, s'il le peut, le « secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures », le philosophe ouvre une réflexion qu'il poursuit par ailleurs :

« Pour la *Bacchante endormie*, je me la rappelle fort bien. C'est une grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates, hanches élevées, fade de couleur, mal dessinée, surtout par les jambes ; moulee, dont les membres vont se détacher incessamment ; usée par la débauche des hommes et du vin. Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil. Quand on choisit de ces natures-là, il faut en sauver le dégoût par une exécution supérieure, et c'est ce que M. le chevalier Pierre n'a pas fait. »¹⁶⁵

M. Pierre, exact contraire de Chardin, ignore la manière de rendre l'informe attractif, il ne sait pas transformer les chairs pourries en morceau de peinture, sans doute parce qu'il se tient trop à distance de la matière, qu'il ne s'y plonge et ne nous y plonge pas. Il ne connaît pas l'art subtil du va-et-vient, entre le pouce et la rétine. Sans le dire explicitement, Diderot donne ici un mode d'emploi de Chardin : le dégoût est transformé par l'« exécution supérieure » mais surtout par la conscience du peintre ; Chardin excelle parce qu'il choisit d'évoquer à la fois le sexe et la mort, le dégoût et son inextricable pendant, la séduction. « L'ouverture du corps n'évoque pas seulement le désir mais la mort. [Dans *La Raie*] au-dessus de cette coulée où la forme s'évanouit, apparaît un masque grimaçant. Et l'effet Chardin tient ici lieu d'un sermon. (...) En s'approchant, le spectateur voit la peinture retourner en poussière chromatique et [il] a tout loisir de méditer sur le destin de toute chair, fût-elle celle des poissons. (...) Cette ecphrasis provocatrice est aussi peu naïve que le « ceci n'est pas une pipe » de Magritte. Elle feint de sous-entendre que la rivalité des arts finit en une

¹⁶⁵ Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Salons*, vol.I, Oxford, The Clarendon Press, 1970, p.208.

redondance naïve, que la langue est réduite au psittacisme et que le tableau s'épuise dans l'insignifiance de l'objet. »¹⁶⁶ L'informe confine au malaise critique, mais il ouvre au discours les pistes de l'incohérence et du rêve.

1.1.3 L'informe comme débâcle

Une vie exemplaire : l'informe symptôme ?

Tous les critiques seraient-ils réduits au silence face à l'expérience de l'informe ? L'art des taches et la fantaisie des nuages, on l'a vu, prêtent plutôt au discours. Ceux qui s'en occupent multiplient les pages au sujet de ces objets impossibles et fascinants, avec un plaisir évident de la description – Léonard renouvelant ses conseils en plusieurs points de ses carnets en est l'exemple majeur – et un abandon du sérieux prescriptif au profit du bonheur de la digression. Qu'il s'agisse de conseils, de récits des origines ou d'« anecdotes »¹⁶⁷ des vies d'artistes, la fascination pour le *hors norme* est bavarde. Alberti lui-même prend le temps de la narration, et confie au récit un poids théorique important et inaugural, pour raconter la naissance de la sculpture. Ces différents discours s'adressent en premier lieu aux praticiens ; il s'agit en quelque sorte de recettes d'atelier, qui peuvent donc prendre la tournure plaisante de l'anecdote. Ils ne sont pourtant pas dépourvus de visée théorique, puisqu'ils prennent en charge toute une pensée de la naissance de la forme¹⁶⁸. Il y est question autant de l'*avant* que du *dehors* de la forme – se dessine ainsi, grâce à l'exploration des marges, le territoire de la norme. Qu'il s'agisse des taches, du *non-finito* et de la liberté de l'artiste, de la matière picturale et du vide, l'idée d'informe recouvre toutes les zones où la règle défaille, où l'explication rationnelle et le consensus théorique cassent.

Les artistes, explorant les puissances de l'imagination et les potentialités de la matière, les critiques, essayant de comprendre la fascination que peut exercer ce qui ne rentre dans aucune catégorie voire qui insulte le *bon goût*, ne cessent d'interroger la limite. Limite de l'acceptable dans un système formel donné, limite du représentable dans un univers théorique contraint, limite du vivable dans une conception de l'individu. L'interrogation sur l'informe touche en effet aussi la question de la personnalité artistique : peut-on être fasciné par les taches et être capable de produire des formes normées ? Ou pour le dire autrement, attiré par l'informe et normalité peuvent-ils aller de pair ? Ne devient-on pas fou à force de s'aventurer dans l'inorganisé ? Michel-Ange peut bien prendre la matière à bras le corps et laisser s'exprimer ses séductions sans pour autant perdre pied, mais peut-il avoir des émules ? La réponse vasarienne est négative : même le grand Léonard, exemple à suivre en

¹⁶⁶ François Lecercle, « Le regard dédoublé », art.cit., p.124-126

¹⁶⁷ Voir au sujet de ce « style » de narration Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, réédition Paris, Allia, 2010, et aussi *La Théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, E. Hénin, F. Lecercle et L. Wajeman (dir.), Turnhout, Brépols, 2012

¹⁶⁸ Que nous avons essayé de commencer à décrire, et que nous observerons *en œuvres* par la suite.

tout point, perd ses moyens et sombre dans l'inachevé à trop se laisser aller aux suggestions formelles.

La question du *hors norme*, corrélée à l'interrogation sur le *hors forme*, trouve ses pages les plus intenses dans la *Vie* de Piero di Cosimo. S'inquiéter de bizarrerie et d'extravagance n'est pas à proprement parler interroger l'informe ; la lignée des artistes « enfants de Saturne »¹⁶⁹ est porteuse d'interrogations autres, qui concernent l'insertion du créateur dans la société et son rôle économique, ainsi que la compréhension de la mélancolie à un moment historique donné. Mais dans le cas spécifique de la *Vie* de Piero di Cosimo, Vasari fait de l'attrait de l'artiste pour l'informe la marque principale de sa sauvagerie (*selvatichezza*). Au fil des anecdotes, Vasari établit une continuité entre la création de formes déviantes, l'accord avec la Nature et la personnalité du créateur, ce dernier devenant une sorte de caisse de résonance des conflits entre humanité et bestialité, entre norme et exception. L'idée selon laquelle le caractère d'un homme et celui de ses œuvres sont interdépendants est ancienne et fonde le projet des *Vies*¹⁷⁰ ; or dans la *Vie* de Piero s'opère une dissociation : les œuvres sont effectivement représentatives de la bizarrerie du caractère de leur producteur, mais elles n'en sont pour autant pas dysfonctionnelles. Loin d'être bizarres et déviantes, comme l'on pourrait s'y attendre, elles plaisent et sont largement encensées. Piero est peut-être étrange, mais il n'est pas fou, la subtilité et la maîtrise de ses œuvres l'atteste. Qu'est-ce que cela implique alors dans le jugement porté sur l'informe ? Dans le récit vasarien de la vie de Piero di Cosimo, il est surtout question d'informe par excès :

« (...) il ne voulait pas qu'on pioche ni qu'on taille son jardin, mais laissait ses vignes pousser, les sarments traîner par terre, ses figuiers et ses autres arbres sans élagage ; il aimait voir tout à l'état sauvage, comme lui-même, disant qu'il fallait laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir. Il avait l'habitude d'aller voir les anomalies que les hasards de la nature engendrent fréquemment chez les animaux, les plantes ou ailleurs (...). »¹⁷¹

Le monde de Piero di Cosimo est peuplé de figures de l'excès et du débordement. L'artiste se place en admirateur de la vigueur naturelle, qui fait croître le végétal tout comme elle fait naître des monstres. Quatre pages plus loin, reprenant ce raisonnement, Vasari donne la clé du génie spécifique du peintre : « Dans tout ce qu'il a fait, on retrouve son esprit curieux et original ; sa propre subtilité a

¹⁶⁹ Rudolf et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne*, trad. Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000.

¹⁷⁰ Vasari se place en cela dans le sillage ficinien : « Dans les peintures et les édifices resplendent la sagesse et l'habileté de leur artisan. Dans ceux-ci, nous pouvons en outre voir la disposition et, pour ainsi dire, l'image de son esprit ; car, dans ses ouvrages, l'âme s'exprime et se reflète elle-même, de la même façon qu'un miroir reflète le visage d'un homme qui s'y regarde. » Marsile Ficin, *Opera Omnia*, Bâle, 1576, cité par M. et R. Wittkower, *Les enfants de Saturne*, op.cit., p.117.

¹⁷¹ « (...) e non voleva che si zappasse o potasse i frutti dell'orto, anzi lasciava crescere le viti e andare i tralci per terra, ed i fichi non si potavano mai nè gli altri alberi, anzi si contentava veder salvatico ogni cosa, come la sua natura, allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei, senza farvi altro. Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cosa che la natura fa per stranezza ed accaso di molte volte (...). » G. Vasari, *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.277 ; *Vies*, éd.cit., p.85.

su saisir les subtilités plus aiguës de la nature. »¹⁷² C'est parce qu'il est lui-même proche de la nature que Piero a su la traduire dans ses œuvres. Or cette qualité est à double tranchant : l'excès aboutit au chaos, la prolifération naturelle se termine en débâcle de la forme et de la raison. La structure du célèbre paragraphe partiellement cité ici mime ce mouvement de chute. Après l'éloge de la croissance naturelle, et avant l'évocation des murs de crachats, Vasari émet une première évaluation sociale du caractère de l'artiste : « (...) il en tirait un contentement, une satisfaction qui le mettaient hors de lui et il en devenait ennuyeux. »¹⁷³ L'insistance de Piero à laisser libre cours à la nature devient fascination morbide pour les monstres ; ce fait ne devrait pas être d'une grande gravité en lui-même puisque l'intérêt pour les monstres, scientifique tout autant que médical, est largement répandu à l'époque¹⁷⁴. Ce qui pose problème est que la contemplation de la vitalité naturelle dépasse toute mesure : Piero est « hors de lui », transporté par un enthousiasme démesuré – d'autant plus grave qu'il attente à la conversation, la rendant ennuyeuse. L'écart condamnable, à distinguer de la *licenza* évoquée plus haut, se manifeste donc tout d'abord par une parole défaillante. Quelques pages auparavant, Léonard incarne l'exquise sociabilité de l'artiste accompli, par sa maîtrise de l'art de la conversation et sa grande finesse dans le jeu mondain ; Piero apparaît donc bien ici comme une réplique dégradée. « Dans l'économie vasarienne des *Vies*, Piero est plus qu'une caricature de Léonard : il est son revers, à la fois son autre face et son échec. Piero di Cosimo, lui, finit ses œuvres ; son catalogue est même abondant mais il n'a pas les belles manières. Son excentricité s'identifie dans l'excès public de sa passion, son échec à intégrer socialement son amour de l'art. Il meurt seul au pied d'un escalier ; Léonard, cet être d'essence divine, expire entre les bras du roi de France. »¹⁷⁵ La faillite de la parole se matérialise alors, dans la suite du paragraphe, par la fascination pour l'excrément buccal¹⁷⁶ qu'est le crachat :

¹⁷² « E nel vero se conosce in quel che si vede di suo uno spirito molto vario ed astratto dagli altri, e con certa sottilità nello investigare certe sottiglieze della nature che penetrano (...). » *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.284 ; *Vies*, éd.cit., p. 89.

¹⁷³ « (...) e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto a se stesso, e replicavalo ne'suoi ragionamenti tante volte, che veniva talvolta, ancor che e' se n'avesse piacere, a fastidio. » *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.277 ; *Vies*, *ibid.*, p.85.

¹⁷⁴ Voir à ce sujet, et notamment pour l'aspect médical, l'ouvrage de Jean Céard, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1996, ainsi que son article « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire et inconscient*, n°13, *Les représentations du monstrueux*, 2004, p.17-26.

¹⁷⁵ Daniel Arasse, « Piero di Cosimo l'excentrique », *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 46, et plus récemment Lise Wajeman, « Manger la peinture », Emmanuelle Hélin, François Lecercle, Lise Wajeman (dir.), *La théorie subreptice*, *op.cit.*, p.109-127.

¹⁷⁶ L'identification du crachat à l'excrément et son rattachement au « bas matérialisme » sont précisés dans l'analyse de l'article de Georges Bataille « Informe », voir *infra*, section 1.2.4.

« Il s'arrêtait parfois pour contempler un mur où s'étaient des crachats de malades, et il s'en inspirait pour les batailles de cavaliers, les villes les plus fantastiques, les pays les plus immenses. C'était la même chose quand il regardait les nuages dans le ciel. »¹⁷⁷

Vasari entoure l'irruption scandaleuse du crachat dans son texte de références visant à le normaliser : les crachats de malades seraient une simple dégradation des murs de taches du *Traité* de Léonard, ils remplissent une fonction analogue de stimulant de l'imagination ; ils sont ensuite intégrés de force dans la tradition des « images de hasard » par la référence aux nuages. Or malgré la mécanique du texte, ces « crachats de malades » ne peuvent qu'être scandaleux : ils cumulent dégradation du noble organe de la parole, indéfinition des contours et menace de mort puisqu'ils sont porteurs de maladies. Nous avons ici une image fondamentalement négative de l'informe, par excès, repoussant et corrupteur, aux antipodes de l'informe par excès fascinant et créateur qu'incarneraient les taches léonardiennes sur les murs.

Vasari retravaille cette figure en mode mineur pour clore son récit : en évoquant le mode d'alimentation de Piero, il réveille chez le lecteur le dégoût suscité au début de la narration.

« Il travaillait sans mesurer son temps ni ses efforts, seulement pour son plaisir et pour l'amour de l'art. Il ne pouvait en être autrement car cet amour était tel qu'il ne se souciait pas de son confort ; il en était arrivé à ne manger que des œufs durs qu'il faisait cuire, pour économiser son feu, quand il faisait bouillir sa colle, et non pas par six ou huit, mais par une cinquantaine à la fois. Il les gardait dans un panier et les mangeait petit à petit. »¹⁷⁸

Les habitudes alimentaires étranges sont depuis l'Antiquité l'apanage de certains artistes ombrageux, dont le modèle serait Protogène, qui ne se nourrissait, lui, que de lupins, par souci d'économie et pour gagner du temps¹⁷⁹. Les œufs durs de Piero en sont une réélaboration directe : aliment modeste et dérisoire, signe d'une certaine pingrerie, ils marquent la grande distance de l'artiste avec la société qui l'entoure. Sa nourriture est également le signe d'un dérèglement plus profond : en associant dans un même récipient et dans la même phrase la colle et les œufs¹⁸⁰, Vasari en fait des quasi-équivalents ; il obtient donc un magma textuel (mi alimentaire mi pictural) qui réactive l'image des

¹⁷⁷ « Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città ed i più gran paesi che si vedesse mai ; simil faceva de' nuvoli de l'aria. » *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.277 ; *Vies*, éd.cit., p.85.

¹⁷⁸ « (...) senza guardare a tempo o fatiche, solo per suo diletto e per il piacere dell'arte. E non poteva già essere altrimenti : perchè, innamorato di lei, non curava de' suoi comodi e si riduceva a mangiar continuamente uova sode, che per risparmiare il fuoco le coceva quando faceva bollir la colla, e non sei o otto per volta, ma una cinquantina, e tenendole in una sporta, le consumava a poco a poco. » *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.284-285 ; *Vies*, *idem*, p.89.

¹⁷⁹ La mise en écho par Vasari des deux personnalités de Piero di Cosimo et de Léonard de Vinci rejoue en partie la construction duelle que bâtit Plinie autour d'Apelle, peintre de génie et fin courtisan, et de Protogène, artiste accompli mais caractère par trop farouche. Voir Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 101-106, op.cit.

¹⁸⁰ L'œuf est un aliment autant qu'un outil de travail, puisqu'il entre dans la composition de certaines peintures.

crachats. Ce peintre fou d'art ne se nourrit que de peinture, littéralement¹⁸¹ - et comment s'en étonner, puisqu'il trouve un intérêt plastique même au plus bas que bas ? En Piero di Cosimo, l'ordre artistique mais aussi l'ordre humain sont pervertis¹⁸². Sa proximité avec l'informe repoussant et corrompueur finissent par le rendre infréquentable :

« Il ne pouvait supporter d'entendre pleurer les enfants, tousser les hommes, sonner les cloches, chanter les moines. Quand des déluges tombaient du ciel, il avait plaisir à voir l'eau tomber à pic des toits et s'écraser à terre. Il avait une peur panique de la foudre et, s'il tonnait fort, il s'enveloppait dans son manteau, bouclait porte et fenêtre de sa chambre et se blottissait dans un coin en attendant la fin de la tempête. Sa conversation était si mobile et si variée, parfois il disait de si belles choses qu'il faisait mourir de rire ses interlocuteurs. Mais parvenu à la vieillesse, aux environs de quatre-vingts ans, il devint si étrange et délirant qu'il en était insupportable. (...) Il se fâchait contre les mouches et même son ombre l'exaspérait. »¹⁸³

Le rejet farouche de sons quotidiens, la fascination pour la pluie, la peur de l'orage, brossent un portrait de l'artiste en homme primitif¹⁸⁴. Le jeune homme fantasque des débuts, qui faisait preuve

¹⁸¹ La colle était chauffée au bain-marie, et ne pouvait donc pas entrer en contact direct avec les œufs cuisant dans l'eau frémissante, mais la proximité des deux objets dans le texte entend susciter le doute. L'erreur de Piero est incarnée par cette nourriture ignoble : à trop vouloir faire corps avec la peinture, il en oublie son rôle de peintre : « Vasari ne reproche pas à Piero d'être un mauvais peintre (...) mais un mauvais spectateur, qui ne fait pas la différence entre le noble et l'ignoble, la norme et le monstre, les œuvres d'art et celles de la nature. (...) Au fond, l'artiste qui confond la peinture avec l'alimentation et l'excrétion se soumet à la matière au lieu de la dominer. » Lise Wajeman, « Manger la peinture », art.cit., p.124. Se *nourrir* de peinture est également une manière d'accorder un pouvoir thaumaturgique à la matière : tel une dévote grattant les images saintes pour en absorber le pouvoir en poudre, Piero di Cosimo absorberait la puissance de la peinture en la consommant... Voir François Lecercle, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, Lille, Atelier des thèses, 1988

¹⁸² Crachats et œufs convoquent avec une insistance surprenante l'univers de Georges Bataille (nous reviendrons sur cette postérité dans les paragraphes suivants) ; mais l'amalgame du mangeable et de l'immangeable, du technique et de l'humain évoque aussi les géants rabelaisiens, et notamment Bringuenarilles, mangeur de moulins à vent qui meurt d'indigestion à cause d'un « coin de beurre frais avalé à la gueule d'un four chaud »...

¹⁸³ « Aveva a noia il piagner de' putti, il tossir degli uomini, il suono delle campane, il dantar de' frati ; e quando diluviava il cielo d'acqua, aveva piacere di veder rovinarla a piombo da' tetti e stritolarsi per terra. Aveva paura grandissima de le saette, e quando e ' tonava straordinariamente, si inviluppava nel mantello, e serrato le finestre a l'uscio della camera, si reccava in un cantone fin che passasse la furia. Nel suo ragionamento era tanto diverso e vario, che qualche volta diceva sí belle cose che faceva crepar delle risa altrui. Mar per la vecchiezza, vicino già ad anni ottanta, era fatto sí strano e fantastico, che non si poteva più seco. (...) Adiravasi con le mosche e gli dava noia infino a l'ombra (...). » *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.285 ; *Vies*, éd.cit., p.89-90.

¹⁸⁴ « L'homme dont Piero di Cosimo offre une image « d'intérieur » n'est donc pas l' « homme intérieur » chrétien, moralisable un siècle plus tard par un religieux espagnol. C'est l'homme entièrement primitif, archaïque, dont on peut caractériser l'état « moral » en reprenant à Vasari le terme qu'il applique au mode de vie de Piero : un homme « plus bestial qu'humain ». Vasari ne voit dans cette bestialité que celle de la personne publique du peintre, inapte aux belles manières ; mais la peinture de l'excentrique donne à voir une bestialité plus ancienne, primitivement humaine, pour l'actualiser dans l'espace réservé du monde domestique. Car l' « étrange séduction » de Piero ne tient pas seulement à l'effet de réel propre à des détails « paléontologiques ». Elle tient aussi à ce que d'autres détails donnent de cet homme archaïque une image *actuelle*, présente aussi car le mythe lointain des origines s'y mêle indissolublement à l'aspect le plus contemporain du raffinement civilisé. (...) On est ici au plus près du plaisir spécifique qui a fait, à l'apogée de la Renaissance, le succès de Piero di Cosimo : relais d'une intimité, objets d'une jouissance domestique, ses tableaux offrent le plaisir d'une *régression*. Ce plaisir caractérise la « vertu compensatoire » de l'excentrique (...). L'effet de la peinture de Piero di Cosimo, son « étrange séduction », ne sont pas dus seulement à son

d'une « puissance d'abstraction et une imagination fertile très supérieures à celles de ses camarades »¹⁸⁵ est devenu un vieillard délirant et « insupportable ».

Le portrait moral est construit en trois temps, qui suivent les trois grands moments de la vie de l'artiste ; l'accumulation des bizarreries accompagne la dégradation de la vieillesse, donnant ainsi en partie une justification biologique au dérèglement de la raison. Une structure binaire est perceptible néanmoins, qui organise une démonstration d'ordre symbolique. Le lecteur assiste à une marche progressive vers la débâcle totale, mais il a déjà toutes les clés de la chute dès le début du récit. On a vu comment les « crachats de malade » peuvent être réactivés par la description du régime alimentaire de Piero dans la deuxième moitié du récit. La fascination pour l'orage redouble à son tour, en grossissant le trait, l'amour de la nature en liberté des premières pages. L'image de la mort, fictionnelle puis réelle, vient couronner le tout : le ver était dans le fruit, on ne peut céder aux sirènes de l'informe sans sombrer soi-même. Le récit vasarien marque en effet un point d'inflexion dans la longue description centrale du char de carnaval qui vaut un immense succès à l'artiste : au « seuil de la vieillesse », Piero met en scène le *Triomphe de la Mort*, l'une de ses « principales inventions », qui « ne plut pas, comme les autres, pour sa beauté mais au contraire pour ce qu'elle avait d'étrange, d'horrible et d'inattendu qui provoqua la satisfaction du peuple »¹⁸⁶. A la suite de cette longue digression¹⁸⁷, le difforme et l'extravagant prennent de plus en plus de place, non seulement dans la description des habitudes de l'artiste, mais également dans la description de ses œuvres, le mot « étrange » (*strano, stranezza*) revenant comme un leitmotiv. Cette insistance sur l'étrangeté prépare le fracassant *finale*. Le mouvement vers une déliquescence totale serait à lire dans « l'éloge de la peine capitale » qui conclut le récit :

« [C]'était beau d'aller à la mort en voyant tout le ciel et tant de monde, réconforté par les douceurs et les bonnes paroles. Tu avais le prêtre et le peuple qui priaient pour toi, et tu allais droit au Paradis avec les anges. C'était avoir un grand destin que de le voir se dénouer ainsi tout d'un coup. Il faisait des discours et interprétait toujours tout dans le sens le plus extravagant. »¹⁸⁸

« contenu » mais bien aussi à son « style », à la « [non belle] manière » dont Piero peint ces thèmes et ces figures. » Daniel Arasse, « Piero di Cosimo, l'excentrique », *op.cit.*, p.52.

¹⁸⁵ « Aveva questo giovane da natura uno spirito molto elevato, ed era molto stratto e vario di fantasia dagli altri giovani che stavono con Cosimo per imparare la medesima arte. » *Vite*, éd. A.M. Brizio, p.275 ; *Vies*, éd.cit., p.84.

¹⁸⁶ *Idem*, p.86.

¹⁸⁷ Vasari la signale comme telle lorsqu'il renoue avec la biographie de l'artiste avec ces mots : « Revenons à l'art et à Piero », *ibid.*, p.87.

¹⁸⁸ « e lodava la giustizia, che era così bella cosa l'andare a la morte e che si vedeva tanta aria e tanto popolo, che tu eri confortato con i confetti e con le buone parole ; avevi il prete ed il popolo che pregava per te, e che andavi con gli angeli in paradiso ; che aveva una gran sorte chi n'usciva a un tratto. E faceva discorsi e tirava le cose a' più strani sensi che si potesse udire. » *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.286 ; *Vies*, *ibid.*, p.90.

L'invention brillante du *Triomphe de la Mort* devient fantaisie grotesque et macabre, l'inventeur de génie se trouvant envahi par ses propres contradictions. Il avait su rendre la mort séduisante, il finit par la trouver belle lui-même. Cette inversion de tout sens commun qui veut que la mort soit repoussante aboutit à une chute physique : « Avec des idées si étranges, il ne pouvait vivre qu'étrangement ce qui le mena à un point tel qu'un matin de 1521, il fut trouvé mort au pied d'un escalier. »¹⁸⁹ Au centre du récit est placée l'admiration paradoxale pour ce qui est « horrible et inattendu » – une réussite de l'artiste hors norme qu'incarne Piero. Mais cette réussite, qui dépasse les capacités d'analyse du critique¹⁹⁰, se solde finalement par un échec, Piero n'atteignant pas l'excellence à laquelle il aurait pu prétendre. Le récit vasarien mobilise ainsi l'informe de plusieurs manières : il est tout d'abord un trope (*l'étrange* sous toutes ses occurrences), puis une figure (le crachat, l'aliment répulsif), enfin un thème (la corruption généralisée et la chute dans une mort grotesque). Au premier niveau, il peut encore être considéré comme fascinant et créateur, dans la droite ligne des taches et autres figures de fantaisie de la tradition, mais dès qu'il *prend figure*, il est considéré comme repoussant et corrupteur. Plus on s'approche du crachat et du cadavre plus l'informe devient intolérable et est à classer dans l'extrême négatif de la grille proposée.

Cette observation de l'informe à l'œuvre dans la *Vie* de Piero di Cosimo n'épuise pas la richesse du récit, et ne tient pas compte du succès réel de l'artiste à son époque. A la suite de Daniel Arasse, les historiens de l'art se sont attachés à rétablir le contexte de réception de l'œuvre du Florentin, et ont rendu compréhensible la séduction sulfureuse que son art pouvait exercer¹⁹¹ sur ses contemporains. Or le récit en lui-même a eu une postérité indépendante de celle de Piero. Il a nourri toute une réflexion sur l'identité de l'artiste, qui s'est traduite au XXe siècle par un intérêt renouvelé pour la figure de l'excentrique et du marginal. Les Surréalistes se sont saisis de Piero di Cosimo pour comprendre la position de l'artiste face aux forces de l'inconscient ; cette réactivation repose à nos yeux sur la méditation sur l'informe que Vasari développe tout au long de son portrait et qui permet de lire la figure de Piero comme une figure prométhéenne¹⁹².

¹⁸⁹ *Idem*

¹⁹⁰ « Il est impossible de rendre par des mots la diversité de toutes les créations fantasques de son imagination qu'il s'est plu à peindre dans ces scènes (...) ». Giorgio Vasari, *op.cit.*, p.88.

¹⁹¹ Voir notamment Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo : visions beautiful and strange*, New Haven, Yale University Press, 2006 et plus récemment Maurizia Tazartes, *Piero di Cosimo : "ingegno astratto e difforme"*, Florence, Mauro Pagliai, 2010.

¹⁹² Voir Alain Jouffroy, *Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège*, Paris, Robert Laffont, 1982, où Piero di Cosimo est compris comme un héros libérateur, un transgresseur avant la lettre des tyrannies du surmoi. Daniel Arasse exprime un point de vue proche : « Piero di Cosimo, rustique Prométhée ? Le portrait de Vasari pourrait ne pas être trop tendancieux. Mais il se trompe de « diagnostic » : l'excentricité de Piero, ce qui a pu constituer chez lui comme une forme d'exhibitionnisme clownesque, pourrait bien avoir été moins le fait d'un excès dans la manifestation sociale d'une sauvagerie intime qu'une manière de ne pas entrer dans ce jeu des belles manières

Récits de l'informe dévastateur

Les récits les plus connus qui retravaillent le thème de l'artiste excentrique ne prêtent pourtant pas une attention exclusive à la question de l'informe. On peut les considérer comme les héritiers partiels des récits pliniens et vasariens : ils mettent en œuvre un portrait moral doublé d'un exercice ekphrastique; il s'agit néanmoins de purs morceaux de littérature, sans référence à des œuvres réelles. Nous voulons bien sûr parler du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et de sa réinterprétation par Henry James dans *The Madonna of the Future*.

Lorsque la question de l'informe est soulevée, la référence au récit de Balzac vient très naturellement dans le débat. Or il n'y est pas question en premier lieu d'informe, mais plutôt du désir et de son lien avec la création. La nouvelle est d'ailleurs organisée en deux parties, autour des deux objets de désir, deux femmes, l'une de chair, l'autre de peinture, Gillette puis Catherine Lescaut. A ces deux entités féminines répondent deux figures de peintre que tout oppose, l'âge, la renommée et le style, Frenhofer et Poussin. Un troisième peintre, Porbus, joue le rôle d'intermédiaire – d'entremetteur, même : il met en contact les deux peintres, et suscite la crise en proposant à Frenhofer de prendre Gillette pour modèle :

« Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile. »¹⁹³

Il motive ainsi, par le remplacement d'une femme par l'autre, le dévoilement final de l'œuvre mystérieuse. Cet *échange des femmes* constitue l'un des ressorts principaux du récit et véhicule l'une de ses interrogations principales : le véritable artiste doit-il préférer la femme de chair ou la femme de l'esprit ? Quel parti prendre dans la réactualisation du mythe de Pygmalion ? Il est étonnant que cette circulation érotique soit passée au second plan derrière la « leçon de peinture » qu'a voulu lire la Modernité dans cette courte nouvelle¹⁹⁴. C'est la figure de l'Artiste qu'incarne Frenhofer, double de l'écrivain, qui a retenu tous les regards. *Le Chef-d'œuvre inconnu* est en effet un outil de combat pour Balzac, qui s'emploie dans les années 1830 à asseoir un nouveau statut de l'auteur, soutenu par le seul « génie »¹⁹⁵. Frenhofer est pourtant un support d'identification paradoxal : il s'épuise à

où l'effacement des passions autorise aussi toutes les trahisons, toutes les déceptions. » Daniel Arasse, « Piero di Cosimo, l'excentrique », *op.cit.*, p.57.

¹⁹³ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1994, p.60.

¹⁹⁴ Cézanne lui-même se serait reconnu en Frenhofer : « Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi, et, frappant sa poitrine de son index, il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, d'être le personnage même du roman. Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un, par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné. » Propos de Cézanne évoqués par Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, Mercure de France, 1925, p.44.

¹⁹⁵ Voir Chantal Massol-Bedoin, « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Romantisme*, 1986, n° 54. p.44-57.

chercher l'absolu, et sa quête aboutit dans la mort. L'issue tragique d'une vie obsessionnellement vouée à l'art est traditionnellement admise, au moins depuis Vasari : Frenhofer, quoique moins extravagant que Piero di Cosimo, finit comme lui dans la solitude et la confusion de l'esprit, « mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles ». Il incarne l'échec créateur et les ravages du génie, en produisant une œuvre impossible, « muraille de peinture » qui engloutit tout :

« Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. »¹⁹⁶

Le mouvement du regard est ici l'exact inverse de celui que décrit Diderot à propos de Chardin : l'œil cherche à se poser sur un amas de peinture, mais la matière ne renvoie rien, elle est absolument muette. La peinture apparaît comme pur support, sans que s'opère la transfiguration attendue de l'informe en sujet par la manière. Les vestiges de l'art sont pourtant bien là : les « lignes bizarres » évoquent le dessin qui, dans toute tradition académique, doit porter la couleur ; les couleurs s'y insèrent classiquement quoique dans la confusion. Frenhofer ne refuse pas la norme, il échoue à la mettre en œuvre ; Chardin se passait du dessin pour confier à la couleur le rôle principal, Frenhofer est juste un mauvais peintre incapable de maîtriser les outils de son art. On est loin des mots célèbres de Maurice Denis qui marquent l'acte de naissance de l'art moderne et qui revendiquent cette prééminence de la matière comme fondement du tableau, « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »¹⁹⁷. Comment Cézanne a-t-il donc pu s'identifier à Frenhofer, ce barbouilleur ? « Nous nous trompons, voyez » : Porbus corrige l'appréciation de Poussin, et relance l'exercice de regard. La suite du récit permet alors au lecteur de « s'approcher » de la toile monstrueuse :

« En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée. »¹⁹⁸

De l'informe surgit un vestige de forme, ce qui ne fait qu'accroître, par contraste, l'inorganisation de l'ensemble. La valse-hésitation du regard et du corps du spectateur se fige dans la stupéfaction : « pétrifiés », les deux personnages se font statue ; le pied de peinture devient à son tour vestige archéologique, fragment de corps d'une déesse antique. Le narrateur joue intensément sur les paradoxes : aux figures du désastre, « chaos », « destruction » et « décombres », qu'il couple à celles

¹⁹⁶ Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.66

¹⁹⁷ Propos de Maurice Denis dans « La définition du néo-traditionnisme », manifeste de l'art Nabi paru dans *Art et critique*, 23 et 30 août 1890.

¹⁹⁸ Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.66.

de l'indéfinition, « nuances indécises », « brouillard », pour rendre ce qu'il est impossible de décrire, le « sans forme », il associe l'exaltation esthétique, en qualifiant l'objet du regard de « délicieux » et de « vivant », et en parlant d' « admiration ». Tout en énonçant la difficulté à dire et à comprendre qui est celle des deux observateurs, le narrateur déploie les comparaisons, surgies de la formule percutante initiale proférée par Poussin, « muraille de peinture ». Dans cette expression, le minéral apparaît d'emblée associé au pictural. Cette muraille, qui n'est pas un mur mais un pan, un reste déconnecté de l'ensemble, semble annoncer la « ville incendiée » de laquelle surgit quelques lignes plus loin le reste de statue antique. La trouvaille lexicale est de taille : la « muraille de peinture » incarne l'informe par excès repoussant et corrompue. La formule condense de nombreux aspects évoqués de la tradition esthétique occidentale : elle évoque le mur de taches de Léonard tout autant que le mur solitaire exposé aux intempéries, ou la surface architecturale que le peintre en bâtiment recouvre d'épaisses couches. Support de projection à la matérialité écrasante, cette « muraille » rend lisible, en heurtant le regard, le rejet que peut susciter l'informe. Un pied émerge bien de l'informe, mais il ne suffit pas à sauver l'œuvre, véritable champ de ruines de la représentation.

La radicale négativité de cet informe tient à son lien étroit avec la matière aveugle, qui fait obstacle à la lisibilité du monde. « Au-delà d'une déroutante du regard et même d'un brouillage de l'Histoire, l'opacité du corps (...) exprime [dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*] la mise en échec des conditions de la représentation, le divorce irrémédiable constaté par l'homme romantique entre le mot et la chose. (...) [O]n se trouve (...) en présence d'un corps opaque (...) [d'une] opacité radicale, car le décryptage du corps n'est plus différé ou rendu difficile, mais jamais effectué. (...) Au cœur de la fable balzacienne, il y a la découverte, fugace mais horrifiante, que le corps, dans lequel l'être-au-monde romantique se projette, n'est en fin de compte rien d'autre que sa propre fin. Si le voir échoue, ce n'est pas faute de savoir élucider, mais parce qu'il n'y a rien à élucider. L'opaque révèle qu'il est avant tout amorphe. »¹⁹⁹ Le « bout de pied nu » qui surnage dans l'informe en souligne le scandale : vestige de la mimésis, il est une *imago*²⁰⁰ dérisoire.

A la différence de la plupart des récits balzaciens, *Le Chef-d'œuvre inconnu* dénonce ainsi le leurre du dévoilement : la nouvelle fait attendre la révélation du secret au lecteur pour avouer enfin qu'il n'existe pas. Dans un premier temps la levée du mystère aboutit à l'excès de la matière, mais rapidement cet objet informe est assimilé au rien :

¹⁹⁹ François Kerlouégan, « Le corps romantique : tentatives d'exploration d'une physique de l'illisible », *Fabula*, 2008 ; voir aussi du même auteur *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2006.

²⁰⁰ L'*imago* désigne en latin le moulage de cire réalisé sur le visage du défunt. L'objet antique devient un modèle à penser la « mécanique de la représentation » dans Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée suivi de Le Chef d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985.

« Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin. »²⁰¹

Paradoxe conclusion pour un récit qui jusque-là ne faisait que parler du *trop* ! La conclusion de Poussin fait suite au propos de Porbus, « Combien de jouissances sur ce morceau de toile ! » : les deux peintres viennent d'être confrontés à un morceau d'ivresse picturale, qui est interprétée par le plus âgé comme le signe d'une ivresse sensuelle, d'un égarement érotique, mais par le plus jeune comme un échec absolu de la signification. Ce pied qui redonne à la fable tout son poids érotique *fétichise* la relation à la peinture. Le surinvestissement affectif du tableau par Frenhofer aboutit à un paradoxe : l'œuvre est trop et rien en même temps, objet d'admiration tout autant que de révolte. Frenhofer serait en quelque sorte un Chardin qui aurait raté son but, puisque la circulation fluide de l'affect entre dégoût et plaisir ne peut pas avoir lieu. Nous assistons ici à la cristallisation de l'informe dans le récit : il s'étale et s'amasse, occupant un espace textuel très dense. Comme les personnages, le lecteur est « pétrifié » : que penser de ce tableau qui incarne la folie de la perfection ? Comment se figurer cette œuvre, creuset de tous les paradoxes ? L'objet textuel informe pourrait-il avoir une incarnation plastique, ou n'est-il au mieux qu'une muraille de mots ?

La fameuse dédicace de 1846 annonçait peut-être dès le départ la déception à attendre d'un tel récit promettant la levée de tous les voiles :

« A un lord

.....
.....
.....
.....
.....

1845 »

Ces cinq lignes de points seraient, dans l'ordre de l'écriture, l'équivalent de la « muraille de peinture » du récit. Mais là où le texte s'efforce de créer l'opacité maximale par l'accumulation des référents, elles procèdent par évidage. Elles donnent paradoxalement une visibilité au « rien » qui clôt la nouvelle.

Henry James développe ce paradoxe du plein et du vide, de l'absolue perfection et du néant total dans sa nouvelle *The Madonna of the Future*²⁰². Pour étayer un débat mondain sur le génie et sa rareté, un personnage masculin, H****, rapporte une expérience de sa jeunesse à Florence : la rencontre avec Theobald, peintre américain travaillant à se faire l'émule des grands artistes toscans.

²⁰¹ Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.68.

²⁰² Henry James, *The Madonna of the Future* [*Atlantic Monthly*, 1873], *The Complete Tales of Henry James*, éd. Leon Edel, London, Rupert Hart-Davis, 1962, t. III (1873-1875), p. 28 *sqq.*; *La Madone de l'avenir*, traduction d'Evelyne Labbé, dans Henry James, *Nouvelles complètes*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. I, p. 821 *sqq.*

Le jeune homme tombe sous le charme du fantasque artiste, théoricien intarissable et grand exalté, avec lequel il se lie d'amitié. Theobald prépare le chef-d'œuvre absolu dans le plus grand secret ; le narrateur insiste de nombreuses fois pour voir la toile, qu'il finit par nommer, avec humour, la « madone du futur ». Or ce chef-d'œuvre n'est qu'un leurre : après plusieurs rencontres prémonitoires de la catastrophe finale, le narrateur précipite la chute de l'artiste en dévoilant malgré lui l'illusion dans laquelle vit ce dernier. Ses propos sur l'âge du modèle de la Madone plongent Theobald dans une profonde crise qui le mène à la mort. Assistant le mourant, le narrateur découvre la toile si longuement cachée et voit, sans grande surprise, qu'elle est vide. La nouvelle se termine par un constat amer sur les faux artistes et sur la faillite absolue de l'intelligence.

La référence à la nouvelle de Balzac est explicite. Elle arrive alors que le narrateur commence à formuler des doutes sur le génie de Theobald. Il s'en ouvre à Mme. Coventry, une autre Américaine de Florence, amatrice d'art comme lui, qui a connu le peintre par le passé et a eu l'occasion d'en être déçue : non seulement il a fait un portrait d'elle d'une extrême laideur, mais en plus il n'a jamais réalisé ses promesses puisqu'il n'a jamais montré son chef-d'œuvre à ses admirateurs (qui se sont logiquement détachés de lui). Elle prodigue ses conseils au jeune narrateur :

« Mais permettez-moi seulement de vous donner un conseil : tenez votre crédulité à l'écart de votre poche ! Ne payez pas ce tableau avant la livraison. On ne vous a pas offert d'y jeter un coup d'œil, j'imagine. Vos cinquante prédécesseurs dans la foi n'ont pas été mieux traités. Certains doutent même de l'existence du moindre tableau. Pour ma part, j'imagine que, si jamais on pénétrait don son atelier, ce qu'on y trouverait ressemblerait fort à la toile du célèbre conte de Balzac : rien d'autre qu'un fouillis informe d'éraflures et de barbouillages, un magma de peinture morte ! »²⁰³

Mme. Coventry évoque les deux soupçons majeurs que suscite Theobald : pour les uns, il est un hâbleur et son tableau magistral n'existe même pas; pour les autres, ce chef-d'œuvre est un leurre et s'apparente à la *Catherine Lescaut* de Frenhofer, amas de peinture incompréhensible. « A jumble of dead paint » semble faire écho à la « muraille de peinture » du récit balzacien, en y ajoutant d'entrée de jeu le sème de la mort. Mme. Coventry tient le rôle de la pythie, qui connaît sans la connaître la fin de l'histoire et le destin de l'artiste controversé. Le référent balzacien permet de réveiller l'esprit critique du narrateur, ainsi que l'attente du lecteur informé, qui réserve à Théobald le même sort qu'à Frenhofer. Si elle condamne tout aussi durement l'artiste raté, la nouvelle de James diffère de celle de Balzac sur un point majeur : dans *La Madone de l'avenir*, il est beaucoup question d'argent et

²⁰³ « Only allow me to give you a word of advice: keep your credulity out of your pockets! Don't pay for the picture till it's delivered. You have not been treated to a peep at it, I imagine! No more have your fifty predecessors in the faith. There are people who doubt whether there is any picture to be seen. I fancy, myself, that if one were to get into his studio, one would find something very like the picture in that tale of Balzac's—a mere mass of incoherent scratches and daubs, a jumble of dead paint! » Henry James, *The Madonna of the Future*, trad. Evelyne Labbé, *La madone de l'avenir*, éd.cit., p.840.

de marchandise. L'art est pris dans un réseau d'échanges commerciaux, incarné par les assidus des salons américains et par le vendeur de statuettes et bibelots. Theobald prend la pose et critique amèrement cet univers, au nom du Vrai, du Beau et du Bon. Il se veut totalement détaché du monde, ce que le narrateur confirme avec amusement :

« J'étais de plus en plus impressionné par l'extraordinaire capacité de mon compagnon à ne jamais perdre son dessein de vue. Tout lui était prétexte à quelque rhapsodie ou rêverie d'un idéalisme exacerbé. Impossible de rien voir ou dire qui n'aboutît, tôt ou tard, à quelque tirade enflammée sur le vrai, le beau et le bon. Si mon ami n'était pas un génie, il était assurément monomaniac, et j'observais les lumières et les ombres étranges de son personnage avec autant de fascination que s'il se fût agi d'une créature tombée d'une autre planète. »²⁰⁴

Le peintre se réfère à un idéal raphaélesque où l'artiste n'a de comptes à rendre qu'à Dieu et au prince. Le narrateur, qui adhère à cette haute vision de l'art détaché de tout commerce, n'est pour autant pas dupe des sollicitations financières dont il pourrait être l'objet ; il ne se laisse pas moins aller à l'exaltation d'un art détaché des contingences matérielles, pure incarnation de l'Esprit.

La rencontre avec Serafina, modèle de la Madone parfaite, constitue le deuxième avertissement, qui se fait en deux temps : le narrateur rencontre Serafina, qu'il trouve trop âgée pour faire une bonne Madone, puis apprend à sa grande surprise que le peintre ne l'a encore jamais faite poser.

« Je l'ai étudiée; je puis dire que je la connais. Je l'ai peu à peu absorbée ; mon esprit en est tout imprégné et pénétré, et j'ai maintenant décidé de fixer mon impression ; je vais enfin la prier de poser pour moi !

-Enfin... enfin ? répétait-je, abasourdi. Voulez-vous dire qu'elle ne l'a encore jamais fait ?

-Nous n'avons pas vraiment eu de... de séance de pose, dit Theobald, très lentement. J'ai pris des notes, vous savez ; je tiens ma grande impression fondamentale. C'est là l'essentiel ! Mais elle ne m'a jamais réellement servi de modèle, drapée, installée et éclairée devant mon chevalet. »²⁰⁵

Le soupçon sur l'Œuvre planait déjà sur le récit, il se confirme ici : quel est ce peintre qui ne fait qu'admirer sans jamais peindre ? Frenhofer en faisait trop, Theobald n'en fait pas assez. Il se donne par ailleurs un mauvais modèle, une femme qui a été belle mais qui n'a plus que de *beaux restes*²⁰⁶ -

²⁰⁴ «I was more and more impressed with my companion's remarkable singleness of purpose. Everything was a pretext for some wildly idealistic rhapsody or reverie. Nothing could be seen or said that did not lead him sooner or later to a glowing discourse on the true, the beautiful, and the good. If my friend was not a genius, he was certainly a monomaniac; and I found as great a fascination in watching the odd lights and shades of his character as if he had been a creature from another planet.» Henry James, éd. cit., p.836-837.

²⁰⁵ «I have studied her; I may say I know her. I have absorbed her little by little; my mind is stamped and imbued, and I have determined now to clinch the impression; I shall at last invite her to sit for me!" "At last—at last?" I repeated, in much amazement. "Do you mean that she has never done so yet?" "I have not really had—a—a sitting," said Theobald, speaking very slowly. "I have taken notes, you know; I have got my grand fundamental impression. That's the great thing! But I have not actually had her as a model, posed and draped and lighted, before my easel."» Henry James, éd.cit., p.847-848.

²⁰⁶ Le narrateur souligne le scandale de cette expression, pour parler d'un tel sujet, en employant le français dans le texte.

sa jeunesse évanouie, elle n'est plus madone mais matrone, encore avenante il est vrai, mais trop charnelle pour incarner l'idéal. Il ne restait de l'idéale Catherine Lescaut qu'un pied, la belle Serafina est elle-même une ruine. Devant tant d'inconséquence, le narrateur en oublie sa bonne éducation et désigne l'illusion :

«Où étaient passés, à cet instant, mon tact et ma sensibilité, je serais bien embarrassé de le dire ; en leur absence, je fus incapable de réprimer une exclamation impulsive. Je devais le regretter par la suite. Nous nous étions arrêtés à un tournant, sous un réverbère. "Mon pauvre ami, m'écriai-je, en lui posant la main sur l'épaule, vous avez trop traîné ! Cette femme est vieille, trop vieille... pour une madone !" »²⁰⁷

Cette désidérialisation brutale cause le délire puis la mort de Theobald. Le personnage est confronté à la vacuité de son entreprise, et s'il tente de se ressaisir dans un dernier élan vers l'idéal («Bien sûr, elle est vieille ! Elle peut supporter qu'on dise cela d'elle... une femme grâce à qui vingt années sont passées comme douze mois ! Vieille... Vieille ! Eh bien, monsieur, elle sera éternelle ! »²⁰⁸), il va sombrer dans l'échec.

Plus lucide que Frenhofer, Theobald est également moins peintre : le narrateur finit par le retrouver devant sa toile vide, immobile et incapable de travailler, réalisant enfin que son attente de la perfection l'a paralysé, et qu'aucune œuvre ne verra le jour de sa main :

« Depuis le temps que je reste assis là à faire l'inventaire de mes conceptions, j'en suis venu à croire que j'ai la matière d'une centaine de chefs-d'œuvre. Mais ma main est paralysée à présent, et jamais ils ne seront exécutés. Je n'ai jamais rien entrepris ! J'ai attendu, encore et toujours, d'être plus digne de commencer, et j'ai perdu ma vie en préparatifs. Alors que je m'imaginai que ma création se développait, elle était en train de mourir. J'ai tout pris trop au sérieux ! »²⁰⁹

Theobald est-il victime d'une version aiguë du « complexe de Léonard » évoqué par Vasari, qui veut qu'à trop poursuivre la perfection l'œuvre en pâtisse? Ou est-il plus prosaïquement une figure de l'artiste escroc (malgré lui) ? Le personnage oscille entre les deux pôles : il a produit (un portrait raté mais aussi un portrait surnaturel de vérité, celui du *bambino* mort de Serafina) mais il est stérile (son chef-d'œuvre est une toile blanche). La rapide et sobre description de l'œuvre inexistant contraste avec l'intense dialogue final entre Porbus et Poussin dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* :

²⁰⁷ «What had become for the moment of my perception and my tact I am at a loss to say; in their absence I was unable to repress a headlong exclamation. I was destined to regret it. We had stopped at a turning, beneath a lamp. "My poor friend," I exclaimed, laying my hand on his shoulder, "you have dawdled! She's an old, old woman—for a Madonna!"» Henry James, éd.cit., p.848.

²⁰⁸ « Of course she's old! She can afford to have it said of her—a woman who has made twenty years pass like a twelvemonth! Old—old! Why, sir, she shall be eternal!» Henry James, éd.cit, p.849.

²⁰⁹ « If I could only transpose them into some brain that has the hand, the will! Since I have been sitting here taking stock of my intellects, I have come to believe that I have the material for a hundred masterpieces. But my hand is paralysed now, and they will never be painted. I never began! I waited and waited to be worthier to begin, and wasted my life in preparation. While I fancied my creation was growing it was dying. I have taken it all too hard! » Henry James, éd.cit., p.857-858.

« Je ne peux guère dire que je fus surpris par ce que je découvris : rien qu'une surface vide et morte, craquelée et décolorée par le temps. C'était là son œuvre immortelle ! Même si je ne fus pas étonné, j'avoue que je fus fort ému, et je crois que, pendant cinq minutes, je me sentis incapable de parler. »²¹⁰

Le narrateur n'est pas « pétrifié » mais il perd momentanément l'usage de la parole ; l'œuvre limite, qu'elle soit excès ou néant, suscite la paralysie. A la « muraille de peinture » de Frenhofer se substitue ici ce « *dead blank* », cette toile vide de tout pigment et de tout dessin – qui présente paradoxalement les caractéristiques d'une peinture marquée par le temps, puisqu'elle est « *cracked* » (or elle n'est censée porter aucune matière) et « *discoloured* » (mais il s'agit d'une toile blanche).

Alors que le magma pictural balzacien semble s'imposer comme une figure de l'informe, peut-on en dire autant de la toile de Theobald ? L'objet si jalousement gardé et si intensément promu par la parole du personnage tout au long de la nouvelle est l'incarnation du « rien » plutôt qu'une figure de la débâcle. La toile de Theobald n'existe qu'en creux, dans les profuses tirades de l'artiste et dans son imagination (il se frappe le front à de multiples reprises tout au long du récit pour le signaler) – mais peut-on dire pour autant qu'il y aurait là un « informe par défaut » ? Il n'y a pas de forme, cela est évident ; le thème de la corruption est aussi omniprésent : le narrateur évoque tout au long de ses réflexions la perversion de l'idéal et la marchandisation de l'art, méditation qui culmine dans l'apostrophe grotesque qui clôt le texte, « Chats et singes, singes et chats ; toute la vie humaine est là ! »²¹¹. Mais l'informe ne l'intéresse pas : dans sa réécriture du récit balzacien²¹², James développe le thème du génie tragique, et pose la question d'une œuvre impossible (religieuse alors que la religiosité recule, fondée sur les canons classiques alors que la modernité est en marche...); les séductions de la matière ou la fascination-répulsion que peut exercer la cuisine de la peinture ne sont pas retenues. Ce sont les propos du personnage de Poussin (« il n'y a rien sur sa toile ») et non ceux de Porbus qui semblent être la matrice du récit. *La Belle Noiseuse* incarnait l'informe par excès repoussant et corrupteur, et on aurait pu s'attendre à ce que *La Madone de l'avenir*, version épurée de la toile balzacienne, incarne l'informe par défaut repoussant corrupteur, c'est-à-dire l'extrême négatif de notre grille taxinomique. Or il apparaît que la position est vide : est-ce à dire que l'informe, pour exister, a besoin d'un minimum de matière pour exercer son emprise ? Où établir ce minimum ? Et de quelle matière s'agit-il ?

²¹⁰ « I can hardly say that I was surprised at what I found—a canvas that was a mere dead blank, cracked and discoloured by time. This was his immortal work! Though not surprised, I confess I was powerfully moved, and I think that for five minutes I could not have trusted myself to speak. » *Idem*.

²¹¹ « Cats and monkeys, monkeys and cats; all human life there! », Henry James, éd.cit., p.862.

²¹² Voir Judith Labarthe-Postel, « L'Image dans le roman : modèles littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James », *Romantisme*, n° 118, 2002, p.55-73

Ce premier « quadrillage », qui nous a permis de voir combien certaines positions typologiques sont instables (entre l'informe par excès et l'informe par défaut il est parfois difficile de tracer une ligne de démarcation claire), permet de dégager les jalons de ce que nous pouvons appeler une tradition de l'informe. Depuis l'Antiquité, et jusqu'au XIXe siècle, l'intérêt pour les « images de hasard » se combine avec une interrogation sur la naissance des formes : l'informe est-il un état premier de la matière que la main et l'esprit viendraient idéalement parfaire ? Ou est-il plutôt une menace intérieure, un ferment de déraison dans les formes qui, s'il peut s'avérer producteur, serait à manier avec d'extrêmes précautions ? D'Alberti à Gilio, en passant par Armenini, la pensée artistique italienne de la Renaissance élabore un modèle fécond où inachèvement, maîtrise et prise de risques se côtoient étroitement. Les théorisations postérieures, qui reprennent le flambeau de cet intense moment intellectuel, manifestent toujours un vif intérêt pour l'informe sans pour autant lui accorder une place centrale dans la création : Diderot s'intéresse à l'attrait ambivalent de la matérialité picturale, Cozens travaille la maîtrise consciente de la tache, Hugo se penche sur le relâchement des contrôles... Lorsqu'intervient l'écriture romanesque, la puissance initiale du « mythe de l'informe » s'est tarie, ne laissant derrière elle que le souvenir d'une angoisse, non plus créatrice mais mortifère : dans le corps à corps avec la matière et avec les puissances de l'inconscient, à l'endroit même où Alberti situait la naissance de l'art, Balzac ne perçoit plus que les dangers de l'indistinct et du non hiérarchisé. Pour lui comme pour James, l'œuvre d'art ne saurait surgir de ces zones troubles. Il n'empêche que l'appel de l'éponge de Protogène reste puissant, et que le mythe de l'informe se transmet de proche en proche jusqu'au XXe siècle. Le récit des origines est alors « inventé », au sens premier du terme : psychanalystes, penseurs et iconoclastes de tout poil font la trouvaille de l'informe, et redécouvrent et recréent avec lui une manière de vivre et de comprendre l'art. Ce faisant, ils renouent plus ou moins volontairement avec un moment historique qu'ils contribuent également à redécouvrir. Nous voulons bien sûr parler de l'informe selon Georges Bataille, de ses proches parents et de sa turbulente descendance.

1.2 Comment le XXe siècle a inventé l'informe

1.2.1 Une inquiétante étrangeté

« Le psychanalyste n'éprouve que rarement l'impulsion de se livrer à des investigations esthétiques, et ce même lorsqu'on ne limite pas l'esthétique à la théorie du beau, mais qu'on la décrit comme la théorie des qualités de notre sensibilité. [...] Il peut cependant se faire ici et là qu'il ait à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et dans ce cas, il s'agit habituellement d'un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée. Tel est le domaine de l'« inquiétante étrangeté ». Il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante, et il n'est pas moins certain que ce mot n'est pas toujours employé dans un sens dont on puisse donner une définition précise, de sorte que, la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse en général. Mais on est quand même en droit d'attendre qu'il recèle un noyau spécifique qui justifie l'usage d'un terme conceptuel spécifique. On aimerait savoir quel est ce noyau commun susceptible d'autoriser, au sein de l'angoissant, la distinction d'un « étrangement inquiétant ». »²¹³

L'entrée en matière du célèbre article de Freud sur *das Unheimliche* marque en quelque sorte le programme de notre travail de recherche : afin de trouver le « noyau » d'un terme qui n'a pas de définition précise, il faut s'intéresser à « un domaine situé à l'écart et négligé ». Et pour cela, il est d'abord nécessaire de s'attarder sur ce champ de « l'inquiétante étrangeté » qui est si souvent mis en relation avec la notion d'informe. *Das Unheimliche*, comme « l'informe », est un adjectif substantivé, formé à partir de deux termes : le préfixe *Un*, exprimant la privation, et l'adjectif *heimlich* (familier), tiré de la racine *heim*. La traduction d'*inquiétante étrangeté*, proposée d'abord par Marie Bonaparte, reprise en 1985 par Bertrand Féron, suscite des réserves : l'expression française, redondante (les deux termes renvoient au sentiment d'angoisse), semble ne rendre compte ni de la familiarité, signifiée par *heimlich*, ni de la négation, marquée par *Un*. Il est plus une interprétation qu'une traduction, suggérée par Freud lui-même dans la recherche lexicologique qui

²¹³ « Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen, auch dann nicht, wenn man die Ästhetik nicht auf die Lehre vom Schönen einengt, sondern sie als Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt. Er arbeitet in anderen Schichten des Seelenlebens und hat mit den zielgehemmten, gedämpften, von so vielen begleitenden Konstellationen abhängigen Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind, wenig zutun. Hier und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß, und dann ist dies gewöhnlich ein abseits liegendes, von der ästhetischen Fachliteratur vernachlässigtes. Ein solches ist das « Unheimliche ». Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst und Grauen erregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein « Unheimliches » zu unterscheiden. » Sigmund Freud, « Das Unheimliche » / « L'inquiétante étrangeté », *Das Unheimliche und andere Texte / L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001, p.26-29. Nous citons dans son intégralité le texte original puisqu'il s'agit d'un passage fondateur pour notre recherche et qu'il peut être intéressant pour le lecteur germanophone d'avoir accès à la source ; néanmoins, l'auteur de ces lignes ne parlant pas l'Allemand, nous ne citerons par la suite que la traduction française.

ouvre son article (« Français (Sachs-Villatte) : inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise »²¹⁴). D'autres traductions ont donc été proposées : le non-familier, « l'étrange familier » (François Roustang), « l'inquiétante familiarité » (Dadoun), « les démons familiers » (Stirn). Dans son texte, Freud constate que « dans beaucoup de langues, le mot qui désignerait cette nuance particulière de l'effrayant fait défaut »²¹⁵. Cette difficulté à traduire en Français est encore plus visible dans les traductions en Espagnol, qui passent parfois par un détour via le Français (*lo extraño-inquietante* ou *la extrañeza inquietante*) ou préfèrent *lo ominoso* voire *lo siniestro*²¹⁶. La seule langue qui semble trouver un terme aisément utilisable est l'Anglais, avec la traduction *the Uncanny*. Preuve d'une conceptualisation compliquée, ou signe d'une réalité foncièrement intransférable d'une langue à l'autre ? Ces problèmes n'ont pas empêché la popularisation du concept freudien, en Français autant qu'en Espagnol, au point qu'il est quasiment devenu un lieu commun que l'on cite comme allant de soi²¹⁷.

Unheimlich, s'il ne désigne pas l'informe (qui est un terme que Freud n'aurait jamais utilisé en tant que tel), a comme lui partie liée au mouvement et au paradoxe : « Ce qui ressort pour nous de plus intéressant de cette longue citation, c'est que parmi ses multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich*. [...] Cela nous rappelle plus généralement que ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais qu'il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé. »²¹⁸ L'informe n'a certes pas une acception immédiatement positive, mais il recouvre à la fois, nous l'avons vu, une négativité radicale (la ruine et la corruption) et une certaine positivité (chaos originel, magma créateur). S'il n'est pas l'*Unheimliche*, il semble tenir du *un/heimlich*, et s'avère à son tour être un « petit mot » prêt à toutes les contorsions, entraînant dans son sillage une pensée de plus en plus ouverte aux suggestions inconscientes. « Notre attention est attirée en revanche par une remarque de Schelling, qui énonce quant au contenu du concept de *Unheimlich* quelque chose de tout à fait nouveau et à quoi notre

²¹⁴ S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p.217.

²¹⁵ *Ibid.*, p.216.

²¹⁶ Voir Pilar Errázuriz, « El Rostro siniestro de lo familiar : memoria y olvido », dans *Cyber Humanitatis* n°19, Universidad de Chile, hiver 2001.

²¹⁷ Sort similaire à celui réservé à « l'informe » : il est devenu un terme fonctionnant de façon autonome, se suffisant à lui-même et ne nécessitant pas d'explicitation – serait-ce là la preuve qu'il est devenu, malgré toutes les résistances intellectuelles, un concept ? Voir par exemple Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes*, éditions Jacqueline Chambon, 2004, ou Marianne Jakobi, « Nommer la forme et l'informe. La titraison comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », *Genesis*, n° 24, éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 89-102. Il est à remarquer que l'informe se « conceptualise » notamment dans les écrits concernant l'Antiform et dans ceux qui explorent l'art français de l'immédiat après-guerre, devenant parfois totalement interchangeable avec l'adjectif « informel ».

²¹⁸ S.Freud, *op.cit.*, p.221.

attente n'était certainement pas préparée. Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »²¹⁹. S'agirait-il d'un refoulement à rebours ? *Das Unheimliche* est décidément le territoire de tous les possibles. L'objet à traiter est si paradoxal qu'il défie toute approche scientifique : le plus familier semble le plus inquiétant tandis que le proche paraît effrayant.

« Il est sans doute exact que l'inquiétante étrangeté est le *Heimlich-Heimisch* qui a subi un refoulement et qui fait retour à partir de là, et que tout ce qui est étrangement inquiétant remplit cette condition. Mais l'énigme de l'étrangement inquiétant ne paraît pas résolue par cette délimitation thématique. Notre proposition ne supporte manifestement pas d'être inversée. Tout ce qui nous rappelle des motions de désirs refoulées et des modes de pensée dépassés de notre préhistoire individuelle et des temps originaires des peuples n'est pas pour autant étrangement inquiétant. Nous ne voulons pas non plus passer sous silence que pour presque chaque exemple qui devait corroborer notre proposition on pourrait en trouver un analogue qui le contredit. »²²⁰

Freud est parvenu à la fin d'une longue énumération d'exemples, et l'élaboration du concept semble s'enrayer. C'est que les exemples empruntés à la fiction, parce qu'ils témoignent de la grande liberté de la création littéraire, ouvrent trop largement la perspective : « pour l'écrivain nous présentons une malléabilité particulière ; par l'état d'esprit dans lequel il nous plonge, par les attentes qu'il suscite en nous, il peut détourner nos processus affectifs d'un certain enchaînement et les orienter vers un autre, et il peut souvent tirer de la même matière des effets très différents. »²²¹ L'inquiétante étrangeté littéraire et artistique, si elle correspond aux mécanismes psychiques décrits par Freud, est un *effet*, la conséquence d'un effort plastique conscient. Mais revenons à la définition en elle-même :

« Le résultat auquel nous parvenons se formulerait alors dans ces termes : l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées. [...] Si l'on songe que les convictions primitives sont liées de la manière la plus étroite aux complexes infantiles et y trouvent à vrai dire leurs racines, on ne s'étonnera pas beaucoup de voir ces délimitations s'estomper. »²²²

La spécificité de l'inquiétante étrangeté tient donc à la jonction de deux sources, collective et individuelle. Dans les deux cas, c'est le retour de la croyance à la toute-puissance de la pensée qui distord le réel et provoque l'angoisse et l'effroi (deux affects qui tendent à se confondre dans cette expérience).

Au cœur du sujet, le vécu d'inquiétante étrangeté ébranle et fait se télescoper les temporalités ; le sol ferme du réel se dérobe, laissant l'individu en proie à l'angoisse. Or dans la création littéraire, la même cause peut donner lieu à des effets maîtrisés qui font tout le charme de certains textes. Freud

²¹⁹ *Idem*, p.222.

²²⁰ *Ibid.*, p.253.

²²¹ *Ibid.*, p.262.

²²² *Ibid.*, p.258. C'est Freud qui souligne.

a longuement analysé *L'Homme au sable* (tout en écartant volontairement de sa réflexion certains traits marquants de l'œuvre, comme la forme épistolaire ou l'alternance des points de vue²²³) comme texte paradigmatique, source première de sa réflexion en la matière ; mais il conclut par un contre-exemple, en citant *Le fantôme de Canterville*, dans lequel Oscar Wilde déjoue les effets d'inquiétante étrangeté qu'on aurait pu attendre d'un tel motif traditionnel des histoires d'épouvante. Freud semble ici admiratif des œuvres de fiction, qui permettent de mettre en suspens et de jouer avec ce qui s'avère d'une grande rigidité dans le monde réel et physique. L'informe n'a-t-il pas également partie liée à ce mécanisme duel ? Source d'angoisse voire d'effroi lorsqu'on le rapporte au vécu psychique, par cela-même fascinant et repoussant à la fois, il peut être un mécanisme de création, ou même un motif de création, qui trouve son intérêt et susciterait le plaisir précisément parce qu'il mettrait en mouvement des éléments par ailleurs inamovibles.

Est-ce donc à dire que l'informe serait un type particulier d'*Unheimliche* ? L'ambivalence dont est porteur l'adjectif substantivé freudien est également la marque de l'informe, nous l'avons vu : il suscite l'angoisse et la fascination, et peut tout autant se référer aux potentialités d'un début créateur qu'à une débâcle (du sens, de la forme). Mais ne faudrait-il pas parler plutôt d'un « sentiment d'informe » ou d'un « sentiment informe », puisqu'il s'agit d'un effet produit ? Le sujet confronté à l'informe peut éprouver un sentiment de perte de repères et d'inquiétude – mais est-ce que ces réactions nous éclairent sur la nature de l'objet qui les suscite ? Si nous suivons l'argumentation freudienne, ce sont les « complexes infantiles *refoulés* » et les « convictions primitives *dépassées* » remis en branle qui sont les responsables de l'affect angoissant ; dans la mesure où l'informe semble toucher à des strates profondes de la pensée et de l'imagination, à « ce qui n'appartient pas à la maison mais pourtant y demeure »²²⁴, il tiendrait également du primitif et de l'infantile. Or l'identification de l'informe à *das Unheimliche* trouve vite ses limites : Freud, qui s'intéresse au fonctionnement de l'esprit, réunit sous un même mécanisme inconscient une grande quantité de motifs (énucléations, mains coupées, hommes-machines, doubles...) ; l'inquiétante étrangeté est le sentiment qui fédère toutes ces formes, et permet d'en expliquer l'efficacité. Tenter d'aborder l'informe comme une catégorie générique ou comme l'ensemble de ses manifestations (matière « dégoûtante²²⁵ », indétermination corporelle, chaos des origines, langage désarticulé...) permet de décrire le sentiment d'angoisse qu'il suscite, sentiment apparenté étroitement à celui identifié par Freud, mais ne facilite pas la définition d'un territoire.

²²³ François Stirn, introduction et commentaires à *L'inquiétante étrangeté*, traduction de M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Hatier, 2007.

²²⁴ Pour reprendre le mot de J-B. Pontalis, dans sa note préliminaire à S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

²²⁵ Pour reprendre l'adjectif de Diderot qualifiant la *Raie* de Chardin.

Néanmoins, en s'intéressant à ce qui est « négligé » et « à l'écart », Freud inaugure tout un champ de recherches : les objets paradoxaux et ambivalents acquièrent leurs lettres de noblesse intellectuelle. Dans cet article fondateur qu'est « *Das Unheimliche* » à plus d'un titre, il pose aussi une méthode, qui institue la validité du va-et-vient entre création artistique (ou du moins littéraire) et réalité psychique. Ce faisant, il attribue à la littérature un pouvoir considérable : loin de n'être qu'un jeu plus ou moins sérieux, elle est le miroir de préoccupations vitales, le lieu de remise en mouvement de contenus et de vécus profonds. Le texte de fiction apparaît comme une sorte de terrain psychique modélisé, par définition à l'écart des dangers du psychisme réel, une sorte de territoire « déminé » où déployer des recherches autrement plus risquées pour l'individu sur d'autres plans. Cela ne signifie pourtant pas que l'œuvre littéraire ne puisse pas susciter des affects violents et profonds – mais ils sont maîtrisés ou du moins maîtrisables, par l'auteur et en dernière instance par le lecteur. Dans la création, il est possible de prendre plaisir à se faire peur sans risquer des conséquences funestes, tout en manipulant des matériaux qui peuvent avoir une forte résonance psychique.

C'est bien d'ailleurs ce que vont tenter, à la suite de Freud, les écrivains et les artistes surréalistes : (re)donner le pouvoir à la création, lieu d'ébranlement et de jeu sérieux. Le Viennois leur fournit également une généalogie : ne serait-ce que dans l'article ici cité, un horizon littéraire est constitué, qui va de Hoffmann à Wilde, en passant par Heine et Schiller. Les Surréalistes vont s'employer à peupler ce nouveau panthéon, redécouvrant artistes et écrivains du passé à l'aune de leur capacité à donner du réel une image personnelle, « étrangement inquiétante ». Ils ne s'intéressent pourtant pas nommément à l'informe : c'est un « dissident » du mouvement, Georges Bataille, qui donne officiellement naissance à la notion en tant que telle en 1929. C'est néanmoins sous la plume de son aîné honni, Paul Valéry, que le terme avait fait son apparition, au moins dès 1921, dans *Eupalinos ou l'architecte*²²⁶. Sans que l'on puisse affirmer qu'il existe une relation – serait-elle d'opposition – entre les deux pensées de l'informe²²⁷, et sachant que Valéry s'intéresse au *faire* alors que Bataille entend l'assassiner (avec toute la *tradition artistique*), il est intéressant de lire les pages de *Degas danse*

²²⁶ Notamment dans le passage où Socrate, qui a « trop médité sur le fragment d'une coquille », comme l'en raille Phèdre, s'exprime ainsi : « J'ai trouvé une de ces choses rejetées par la mer ; une chose blanche, et de la plus pure blancheur ; polie, et dure, et douce, et légère. (...) Tu ne ressembles à rien et pourtant tu n'es pas informe. Es-tu le jeu de la nature, ô privée de nom, et arrivée à moi, de par les dieux, au milieu des immondices que la mer a répudiées cette nuit ? », Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, dans *Œuvres*, t.II, éditions de la Pléiade, Paris, 1960, p.118.

²²⁷ Pour une analyse du rapport intertextuel possible entre Bataille et Valéry, voir Fumio Chiba, « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », *Pleine Marge, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique. Surréalisme et autres modernités*, n°45, juin 2007, p.43-45.

dessin consacrées à « Du sol et de l'informe »²²⁸ comme contrepoint à la sulfureuse définition bataillienne.

1.2.2 Du sol et de l'informe

Le titre du chapitre de Valéry est en lui-même un programme. Comment l'auteur met-il en relation ces deux éléments ? La littérature bataillienne (les textes de Georges Bataille et de ses commentateurs de toutes les époques) a habitué le lecteur à une référence corporelle, et non pas spatiale, lorsqu'il est question d'informe. Valéry choisit en outre le plus humble parmi les humbles, le « sol », qui devient ensuite le « plancher ». Il n'arrive à l'« espace » puis au « paysage » qu'après plusieurs méandres, qui suivent les va-et-vient du regard et de la main du peintre. Les « planchers admirables » de Degas suscitent une méditation sur l'espace et sa répercussion sur les corps : l'artiste, qui prend en compte les échanges lumineux entre les volumes dans un espace donné, quitte (presque) sa conception native du dessin en tant que contour. « L'espace » est le terme qui fait la transition entre le « sol » et le « paysage », avec lequel arrive dans le texte la référence à l'Impressionnisme. Le lecteur se croit enfin en terrain connu, mais il n'en est rien : Valéry ne convoque la référence esthétique admise que pour mieux s'en moquer – comme Degas lui-même, laisse-t-il entendre. C'est ainsi qu'il rapporte le récit de la *méthode* de Degas, qui fait écho à la tradition des « anecdotes artistiques »²²⁹ :

« On prétend qu'il a fait des études de rochers *en chambre*, en prenant pour modèles des tas de fragments de *coke* empruntés à son poêle. Il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner soigneusement le site ainsi créé par le hasard qu'avait provoqué son acte. Nul objet de référence sur le dessin ne permettait de penser que ces blocs entassés n'étaient que des morceaux de charbon gros comme le poing. »²³⁰

La tradition antique et renaissante de « l'image de hasard » est convoquée en creux, ainsi que la référence aux grands artistes du passé qui ont su se servir du fortuit comme Protogène. Or contrairement au peintre grec, qui jette son éponge de rage de ne pas réussir à parfaire sa toile, Degas, lui, agit par « amusement » et « *de chic* »²³¹ ; l'artiste quelque peu rigide et ancré dans la tradition que les pages précédentes ont pu dépeindre devient ici un provocateur, qui joue et se joue des formes et codes établis. C'est qu'il serait un « *vinciste* »²³², suggère rapidement Valéry. Léonard est convoqué incidemment, mais on sait qu'il s'agit d'un artiste majeur dans la pensée de l'auteur,

²²⁸ Paul Valéry, *Degas danse dessin*, Paris, Gallimard [1938], 2008, p.99-107.

²²⁹ Celles que rapporte Pliny dans son *Histoire naturelle* sont encore aujourd'hui célèbres, et bien sûr pas les seules. Sur ce sujet, voir l'essai fondateur d'Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste [Die Legende vom Künstler]*, 1934 ; révision en 1979], Paris, Allia, 2010.

²³⁰ Paul Valéry, *op.cit.*, p.100.

²³¹ *Idem*, p.100.

²³² *Ibid.*, p.102.

sur lequel il a déjà écrit auparavant²³³ – sans pour autant s’arrêter sur cet aspect *folâtre* de sa méthode. Mais en convoquant le Florentin, la réflexion se détache du sol et des rochers pour s’aventurer dans l’informe, toujours par le biais du jeu des volumes et des contours.

Valéry substantivise l’informe (il est sans doute le premier en Français), tout en se servant de l’adjectif :

« Je pensais parfois à l’*informe*. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n’ont, en quelque sorte, qu’une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l’analyse d’une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n’ont guère d’autre propriété que d’occuper une région de l’espace... Dire que ce sont des choses informes, c’est dire, non qu’elles n’ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d’autre souvenir que celui d’une possibilité... Pas plus qu’une suite de notes frappées au hasard n’est une mélodie, une flaque, un rocher, un nuage, un fragment de littoral ne sont des formes réductibles. Je ne veux pas insister sur ces considérations : elles mènent fort loin. »

L’informe chez Valéry est d’abord une énumération toute « vinciste » : les « taches », « masses », « contours » et « volumes » sont ceux de l’artiste observant la nature et ses accidents. C’est la vivacité et l’infinie richesse de la pensée léonardienne, son « charme complexe »²³⁴, qui font que l’écrivain rejette ici la « loi unique ». Ces choses « perçues mais non sues » que serait l’informe échappent à la raison mais sont grosses de liberté. Or ce texte qui commence sur un élan ascendant marque ensuite une première suspension critique : l’espace, le sol duquel l’informe était né, revient pour réduire l’objet d’étude à quantité négligeable. C’est peut-être ce changement de statut, de la prolifération à l’infime, que marque la réapparition de la forme adjectivale : Valéry ne pense plus à l’*informe*, mais à des choses informes, qui commencent à se déliter dans un flou de contours. Leurs potentialités, évoquées au début de la méditation, sont rappelées mais en négatif (« les formes informes ne laissent d’autre souvenir que celui d’une possibilité... »). Lorsque le « rocher » du paysage de *coke* reparaît, il n’est plus un élément ludique, il est une part sans signification d’un ensemble incompréhensible. Du bouillonnement léonardien à la cacophonie, Valéry a parcouru en peu de mots une large gamme de suggestions conduisant à une conclusion trompeuse. Il résume ainsi toute la « tradition de l’informe » que nous avons pu voir à l’œuvre depuis l’Antiquité jusqu’à Rodin, tradition que Bataille va remettre en mouvement en redonnant une force sinon positive du moins active à la notion d’informe.

A défaut d’offrir de nouvelles pistes solides à la pensée, l’informe conserve une utilité, et non des moindres :

²³³ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* [1895], Paris, Folio Essais, 1992.

²³⁴ *Idem*, p.11.

« Cet exercice par l'informe enseigne, entre autres choses, à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit. (...) Comme le penseur essaie de se défendre contre les *mots* et les expressions toutes prêtes qui dispensent les esprits de s'étonner de tout et rendent possible la vie pratique, ainsi l'artiste peut, par l'étude des choses informes, c'est-à-dire de forme *singulière*, essayer de retrouver sa propre singularité et l'état primitif et original de la coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir. »²³⁵

Valéry connaît-il *Documents* ? L'expression « exercice par l'informe » pourrait le laisser penser, puisqu'il y a une « mise en mouvement » de l'œil par l'informe, redevenu substantif. Or en établissant un parallèle entre l'informe et les *mots*, bons mots et locutions figées, pensées prédigérées et idées reçues que Valéry abhorre, l'auteur retrouve sa référence de départ : tout comme le jeune disciple de Léonard doit exercer son imagination et libérer son œil par l'exercice d'observation de murs lépreux, l'artiste de Valéry, et donc sans doute Degas, a la possibilité de se retrouver lui-même grâce à l'informe. Ou mieux : il peut retrouver l'*aria* et l'*anima*²³⁶ en rétablissant la « coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir ». L'informe voue peut-être à la cacophonie, il permet tout autant la mise en place d'une *chorégraphie* remplaçant le corps et l'esprit de l'artiste dans l'espace.

Ce chapitre étonnant, riche de suggestions, ponctué d'italiques lourdes de sens seulement effleurés contient à lui seul une grande part des contradictions et potentialités de la pensée occidentale de l'informe. Puissance créatrice, jeu, faillite du sens, inquiétude de la perte sont condensés ici comme pour permettre à la génération suivante de mieux rebondir. Valéry raille et critique, mais il ne stigmatise pas ; on chercherait en vain dans ces quelques pages la rage iconoclaste de *Documents*. Rapprocher le ton de ces deux ouvrages est révélateur : Bataille et ses collaborateurs (tout comme Breton avant eux) lancent des anathèmes, là où Valéry ironise. Ils tiennent pourtant des propos proches : « La peinture européenne a perdu [...] quelque chose de sa volonté de puissance... [...] Deux pommes sur un compotier, une académie à triangle noir nous épuisent. »²³⁷ « Rien ne va plus. Assez des cocktails vides de l'absolu ! », hurle Carl Einstein²³⁸. Il est vrai que tout un abîme sépare ces deux remarques, l'abîme qu'ont ouvert les avant-gardes entre Cézanne, qui est clairement la référence moqueuse de Valéry, et le Suprématisme, qui est nommément visé par l'invective d'Einstein ; or quelques années seulement séparent les deux textes, et le plus « contemporain » est aussi le plus

²³⁵ Paul Valéry, *Degas danse dessin, op.cit.*, p.103-106.

²³⁶ Voir Georges Didi-Huberman, « Air et pierre » : « [L']*aria* est, au Quattrocento, un outil théorique fondamental pour établir ce lien entre le *milieu des gestes* [...] et la *visualité des âmes* : c'est un concept chorégraphique qui suppose tout à la fois le suspens et l'intensification de la forme corporelle par « grâce » (*grazia*) et fluidification (*ondeggiare*). Il a son destin dans ce que les théoriciens de la danse nomment à cette époque les « fantasmata » (*fantasmata*) qui font de l'être dansant une véritable entité psychique. » *Recherches en psychanalyse*, « Hommage à Pierre Fédida », n° 3, 2005, p.129.

²³⁷ Paul Valéry, *Degas danse dessin, op.cit.*, p.107.

²³⁸ Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », *Documents*, n° 6, 1929 ; préface et notes de Denis Hollier, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1991, tome I, p.342.

ancien. Par-delà les points communs qu'il est effectivement possible de trouver (la référence à Léonard et à son mur de taches support de toutes les projections, la revendication d'un « passage par l'informe » purificateur de l'œil, par exemple), on mesure la mutation que la question de l'informe a pu subir en l'espace d'une génération.

1.2.3 La femme cachée dans la forêt

Nous parlons de *mutation* là où d'autres parleraient de *rupture* ; il est vrai que le discours propre aux avant-gardes artistiques et littéraires qui fleurissent dans tout le premier tiers du XXe siècle ne comprend que les solutions de continuité. Pour autant, si rupture il y a en certains domaines, toutes les passerelles avec le passé ne sont pas rompues. Ce travail de réévaluation de la « rupture moderniste » a d'ailleurs été plus qu'initié par de grands théoriciens de l'informe, et notamment par Rosalind Krauss²³⁹. Nous n'y reviendrons donc pas dans le détail. Il est intéressant en ce point de faire un petit retour en arrière, autour de deux photomontages célèbres qui entendent chacun jeter un pavé dans la mare de la « forme humaine » ; afin de comprendre le contexte dans lequel s'écrit *Documents*, il est nécessaire de revenir aux débuts du mouvement surréaliste, pour tenter de voir combien *l'invention* de l'informe serait la réponse, agressive et moqueuse, à un aveuglement involontaire des surréalistes orthodoxes. Cet aveuglement, qui prend la forme d'une focalisation sur « la Femme », substitue aux anciens dieux une nouvelle déesse – ce que Bataille et son équipe ne peuvent tolérer, qui entendent se servir des corps, féminins et masculins, pour démonter toute dignité humaine.

Le but à atteindre est pourtant le même pour tous les Surréalistes, du moins au départ : *étranger* le réel, changer la règle du jeu. Les schismes et dissensions apparaissent rapidement dans le groupe, qui indiquent que ce but aurait été manqué, ou du moins modifié en cours de route ; les acharnés comme Bataille, avec leurs provocations incessantes, nous incitent à lire quelques éléments très connus et fondateurs du Surréalisme comme autant de *ratages*²⁴⁰. Louis Aragon, l'un des membres fondateurs du groupe, publie en 1924 un essai sur le Centre de Recherches Surréalistes (ou La Centrale Surréaliste) récemment créé, qui joue le rôle de point de ralliement :

« Nous avons accroché une femme au plafond d'une chambre vide où il vient chaque jour des hommes inquiets, porteurs de secrets lourds. C'est ainsi que nous avons connu Georges

²³⁹ Voir par exemple Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, The M.I.T. Press], Paris, Macula, 1993.

²⁴⁰ Cette interprétation un brin injuste est bien sûr orientée par notre lecture de l'informe bataillien, qui nous semble d'une efficacité redoutable lorsqu'il s'agit de mettre concepts, formes et attentes sens dessus-dessous, alors que la Femme dont se saisissent les Surréalistes nous apparaît quelque peu fade, on va le voir. Cette interprétation restrictive et téléologique (mais comment introduire Bataille avec équanimité et sans polémique ?) ne porte que sur les « professions de foi » du groupe que seraient le texte d'Aragon, les photographies de Man Ray et le photomontage *Femme cachée dans la forêt*, et non sur les œuvres concrètes de l'un ou l'autre de ses membres, bien évidemment beaucoup plus problématiques et intenses.

Bessière, comme un coup de poing. Nous travaillons à une tâche pour nous-mêmes énigmatique, devant un tome de Fantômas, fixé au mur par des fourchettes. Les visiteurs, nés sous des climats lointains ou à notre porte, contribuent à l'élaboration de cette formidable machine à tuer ce qui est, pour l'achèvement de ce qui n'est pas. Au 15 de la rue de Grenelle, nous avons ouvert une romanesque Auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies. Tout ce qui demeure encore d'espoir dans cet univers désespéré va tourner vers notre dérisoire échoppe ses derniers regards délirants. Il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme. »²⁴¹

Ce paragraphe est programmatique à plus d'un titre : il fixe tout d'abord le but que se donne la Centrale, « tuer ce qui est, pour l'achèvement de ce qui n'est pas » afin « d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme » ; il délimite ensuite un territoire qui est déjà une image de rêve – rue de Grenelle, une chambre vide mais pleine, avec un mur non pas lépreux mais hérissé de fourchettes ; il nomme enfin quelques habitants de cet espace paradoxal (à la fois redoutable « machine », Auberge et « échoppe dérisoire »), des « hommes inquiets » apparentés à Fantômas. En quelques lignes se dessine une (contre)Utopie qui doit héberger, comme il se doit, le projet d'un autre monde, bâti sur les « idées inclassables et les révoltes poursuivies ». Aragon joue, dans tout cela, avec les contradictions et les images incongrues, mais ce qui provoque véritablement le surgissement d'une « inquiétante étrangeté » est fixé aux parois : la « femme au plafond » et le « tome de Fantômas » tenu par des fourchettes. Les deux images provoquent une angoisse, même ténue ; elles convoquent des référents inattendus : le monde des animaux rampants traditionnellement associés au dégoût (l'araignée au plafond tout comme la mouche écrasée au mur), la torture (un corps de femme en l'air, un livre épinglé tel un papillon mort). Mais c'est leur association qui fait surgir, à notre sens, « *das Unheimliche* » : quel festin cannibale préparent ces « fourchettes » ? Ne seraient-elles pas là pour s'attaquer à cette « femme » pendue telle un gibier ou un trophée au-dessus de toutes les têtes, visible et invisible à la fois ?

Quelque chose de l'effet que produit ce texte s'effondre quand on le rapporte aux simples faits : il y avait effectivement, au plafond du 15 rue de Grenelle, un mannequin de femme nue, sans bras ni tête, suspendu au plafond, qui devait être là sans doute pour inciter les « hommes inquiets » à se libérer de leurs « secrets lourds ». Est-ce là d'ailleurs le ferment du roman-collage de Max Ernst, *La Femme cent têtes*, publié en 1929 ?

La photographie de Man Ray, publiée pour la première fois en 1925, en porte témoignage. On peut lire, au dos du tirage, une note manuscrite par Breton, qui désigne les membres du groupe : « de gauche à droite : Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, J.-A. Boiffard, Giorgio De Chirico, Roger Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon. Au premier plan : Simone Breton, Max Morise, et Mick Soupault » sont visibles. A la lecture de

²⁴¹ Louis Aragon, cité par Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p.61-62.

l'énumération, il est étonnant de réaliser qu'en matière de femmes, le mannequin n'est pas seul : Simone Breton et Mick Soupault, épouses d'André et de Philippe, sont également là, au cœur du groupe.



18 MAN RAY, *LE GROUPE SURREALISTE EN 1924*, CONTRETYPE ANCIEN, BIBLIOTHEQUE KANDINSKY

Il s'agit là du seul document dans lequel le mannequin est entièrement visible ; d'autres épreuves, tirées de prises de vues légèrement différentes, et éditées ultérieurement, l'oblitérent totalement ou n'en montrent qu'un fragment.



19 MAN RAY, *LE GROUPE SURREALISTE EN 1924*



20 MAN RAY, *LE GROUPE SURREALISTE EN 1924*, EPREUVE PUBLIEE DANS *LA REVOLUTION SURREALISTE*, N°1

Comparer ces trois images avec le texte permet de faire ressortir une autre « étrangeté » : l'aveuglement d'Aragon, qui ne cite que le mannequin au plafond comme seule présence féminine dans la pièce. Or deux femmes réelles sont bien présentes dans les trois versions du document : Simone Breton et Mick Soupault. Simone Breton est d'ailleurs plus « présente » si possible que Mick Soupault : maquillée, coiffée avec recherche, habillée de fourrure, elle montre même un peu de son corps de chair dans une image, manifeste son ennui ou sa distance par son geste de la tête dans une autre. Avec ses yeux charbonneux et son regard fixe sur l'objectif, difficile de ne pas la voir se détacher du groupe uniformément cravaté des hommes. Elle ressort d'autant plus par contraste avec la modeste Mick Soupault, à la tenue sage et au regard doux²⁴².

²⁴² Susan Rubin Suleiman commente ainsi : « I read Simone Breton and Mick Soupault in the photograph as female subjects – but as alienated subjects who have adapted themselves to the male vision of « woman », in what Luce Irigaray calls the masquerade. Together they figure the two poles of femininity between which male desire hovers: the chaste, asexual wife/mother and the burning-eyed whore. [...] The photograph fascinates me because it lends itself so beautifully to be read as an emblem: above, the imaginary faceless woman on whom

Le photomontage célèbre, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, fait résonner les documents sur la Centrale Surréaliste et le texte d'Aragon qui s'y reporte de notes ironiques : effectivement, les Surréalistes ne voient littéralement pas la femme, qu'elle soit cachée ou non. Ce point aveugle de la vision surréaliste serait la raison même d'un affaiblissement de « l'objet Femme » et du projet de déstabilisation des normes établies. Pour « tuer ce qui est », il aurait été nécessaire d'abattre toutes les idoles, or voilà qu'une nouvelle, très puissante, est créée. La Femme surréaliste, dépositaire de *l'amour fou*, gardienne du désir autant que du délire, ne serait-elle finalement qu'une poupée de celluloid, dont la chair abolie ne serait pas capable d'autre perturbation qu'érotique²⁴³ ? Cette Femme qui « se cache dans la forêt » ne serait-elle finalement pas à l'image du mannequin suspendu au plafond de la Centrale, sans tête et sans bras, corps lisse des transactions marchandes, incapable finalement de perturber un quelconque ordre établi ? Cette « femme au plafond » a en effet tous les airs d'un mannequin de vitrine, objet dont les Surréalistes sont si friands. Aragon en fait pourtant dans son texte une figure tutélaire: « Nous avons accroché une femme au plafond d'une chambre vide où il vient chaque jour des hommes inquiets, porteurs de secrets lourds. » Comme le chrisme des premiers chrétiens, ce mannequin est signe de ralliement et marque le lieu de la réunion clandestine. Il surplombe et protège en quelque sorte les échanges, telle une figure de sainte paradoxale.

Ce statut d'objet marchand transformé en objet de « dévotion » lui donne la force de la surprise. Mais le mannequin paraît agir comme un écran, et non comme un transformateur : il permet les projections, mais ouvre-t-il des possibilités nouvelles ? Les « secrets lourds » sont-ils effectivement libérés ? Georges Bataille considèrera rapidement que rien de libérateur n'est sorti de ces réunions, et qu'il est nécessaire d'être autrement plus agressif et plus destructeur pour parvenir à changer le monde – ou du moins à en déconstruire les catégories. L'un de ses amis et comparses, Hans Bellmer, fait quant à lui un usage plus « inquiétant » du mannequin et du fantasme du corps féminin.

the Surrealist male artist can project his fantasies – fantasies which then become externalized, transformed, elaborated into works, poems, stories, paintings, photographs; below, two flesh and blood women who produced no works, but who embody aspects of the imaginary woman hanging from the ceiling. » Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1990, p.24. Rubin Suleiman lit l'une de ces photographies, ainsi que le photomontage *La Femme cachée dans la forêt*, comme des « emblèmes » du sujet surréaliste, exclusivement mâle.

²⁴³ Cela est déjà d'importance, mais finalement bien maigre devant la volonté de changer le monde initialement affichée. Simone Breton et son attitude défiante sur les photographies, qui l'apparentent à une version charnelle de Madame Edwarda, semble posséder concrètement une plus grande énergie de perturbation et de transformation du quotidien.



21 HANS BELLMER, *LA POUPEE*, 1935-1936, OBJET ARTICULE (AVEC ELEMENTS DE 1933-1934), ADDITIONS ET REFECTIONS EN 1945 ET 1970-1971, BOIS PEINT, PAPIER MACHE COLLE PEINT, CHEVEUX, CHAUSSURES, CHAUSSETTES, PARIS, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE GEORGES POMPIDOU.

La *Puppe* de Bellmer, toujours en mutation, sur tous les supports, semble être quant à elle une source inépuisable d'inspiration pour l'artiste et d'angoisse pour le spectateur. Comment mesurer et comprendre la distance qui sépare le mannequin de la Centrale et la *Poupée* de Bellmer ? Les mannequins de Bellmer, nés sur le papier au milieu des années 1930, devenus après la découverte de la jointure à boule des objets aux membres articulés (au prix d'innombrables expérimentations et échecs²⁴⁴), coloriés à l'aniline dès 1936, ont une présence corporelle dérangement. Il est vrai que, du mannequin de la Centrale, il ne reste que le témoignage d'Aragon et l'image de Man Ray...

Le mannequin de 1924 surplombe un portrait de groupe, et la *Femme cachée dans la forêt* de Magritte est au centre d'un autre portrait de groupe. Plutôt que de chercher à voir dans ces images le point aveugle que sont les femmes, on devrait peut-être regarder ces hommes aux yeux fermés qui se mettent en scène dans des portraits collectifs – les yeux métaphoriquement fermés à la présence et à la participation de leurs compagnes, les yeux physiquement fermés dans la cabine du photomaton – pour tenter de comprendre la mise en application d'une véritable technique de *vision* : refuser l'évidence pour voir au-delà. La composante religieuse du mouvement surréaliste et sa fascination pour l'ésotérisme de toutes sortes ont largement été étudiées, ainsi que leur goût pour le spiritisme et les tables tournantes²⁴⁵. Cette sensibilité à l'invisible dans le visible est l'un des apports du groupe au jeu de *l'inquiétante étrangeté* : une image peut en cacher une autre, se renverser et être le lieu d'apparitions. Il s'agit d' « aller au-delà de la rétine »²⁴⁶ pour « atteindre le

²⁴⁴ Voir Agnès de la Beaumelle et Alain Sayag (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

²⁴⁵ La dernière étude en date, également l'une des plus complètes sur la question, est le catalogue *La Subversion des images : Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009. Voir aussi Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

²⁴⁶ Marcel Duchamp, cité par Rosalind Krauss, *L'inconscient optique [The Optical Unconscious, 1994]*, trad. Michèle Veubret, Paris, Au même titre éditions, 2002, p.169.

seuil du désir-dans-la-vision, ce qui revient à dire construire la vision elle-même dans l'opacité des organes et l'invisibilité de l'inconscient. »²⁴⁷

Les moyens mis en œuvre peuvent sembler dérisoires : le mannequin de commerce suspendu au plafond de la Centrale surréaliste côtoie les portraits au photomaton dans cette quête. Mais c'est précisément par ce recours à l'objet trouvé et à la photographie que certains Surréalistes entendent venir à bout de la suprématie raisonneuse de l'Œil. Le photomaton est encore à la fin des années 1920 une attraction de fête foraine : les premières cabines ont été installées à Paris en 1928, et on y « tire son portrait » comme on tire au fusil à pompe dans les baraques pour gagner de menus cadeaux. Aragon, Breton, Buñuel, Dalí, Ernst, Tanguy et les autres se prêtent ici au jeu de la photographie automatique comme ils feraient un cadavre exquis. Mais en même temps, ils offrent et refusent leur visage d'un même mouvement, les yeux fermés dérochant l'« âme » du modèle. La pensée ou le rêve éveillé communs se matérialisent, tels des images télépathiques devenues réelles, au centre du photomontage, en l'espèce d'une petite huile sur toile de Magritte qui donne son titre à l'ensemble. Comme manifestant son insatisfaction devant l'impuissance à transgresser de ces techniques photographico-médiuniques, Georges Bataille se saisit de l'image et construit un tout autre récit autour d'elle dès 1929.

²⁴⁷ Rosalind Krauss, *op.cit.*, p.169.



22 PHOTOMONTAGE PUBLIE DANS LA REVOLUTION SURREALISTE, N°12, 1929, P.73



23 NADAR, *PORTRAITS*. ILLUSTRATION DE L'ARTICLE « FIGURE HUMAINE », *DOCUMENTS*, N°4, 1929, p.201.

L'article « Figure humaine » de *Documents* est abondamment illustré. Vingt-cinq photographies montrent petits et grands bourgeois de la fin du XIXe siècle et du début du XXe : une noce côtoie le portrait de Johann Strauss ou celui de Cécile Sorel. Selon Michel Leiris, il s'agit là d' « un vrai attentat que le présentateur de cette bouffonne galerie de créatures à l'aspect « follement improbable », mais qui ne sont autres que des hommes et des femmes qui pourraient être nos pères et mères, perpète contre l'idée rassurante d'une nature humaine dont la continuité supposerait « la permanence de certaines qualités éminentes » et contre l'idée même de « faire entrer la nature dans l'ordre rationnel ». »²⁴⁸ Tout l'article est tissé autour des « disproportions »²⁴⁹, entre la nature et la raison, machine à aplatir les contradictions, entre le moi et le non-moi, entre le corps « civilisé » et le corps « sauvage »... Le Sujet de la tradition occidentale est nommément visé par cette entreprise antihumaniste. L'article prend comme point de départ la photographie d'un mariage provincial, *Mariage en Seine-et-Marne, vers 1905*. Bataille moque la dignité empruntée du groupe, sa raideur, et détruit sans pitié tout respect possible. Toutes les images qui suivent sont donc automatiquement teintées de ridicule par cette entrée en matière.

« (...) [L]e paradoxe sénile et l'outrance contradictoire involontaire se sont donné libre cours jusqu'aux premières années du XIXe siècle seulement, et personne n'ignore que, depuis lors, les efforts les plus obstinés ont été poursuivis par le blanc et la blanche pour retrouver enfin figure humaine. Les corsets de guêpe épars dans des greniers de province sont aujourd'hui la proie des mouches et des mites, le champ de chasse des araignées. »²⁵⁰

Le corps corseté et sage des Pères est la cible de toutes les attaques, et devient l'image même de l'ignominie. Bataille met en pièces la dignité bourgeoise, et dans cette entreprise les photographies sont essentielles. Ainsi, à quelques pages de distance, *Mariage en Seine-et-Marne, vers 1905* peut être mis en relation²⁵¹ avec *Enfants de l'école Bacouya, 1869-1871* qui illustre l'article « Civilisation » : les corps guindés de la noce provinciale font écho à la raideur militaire des corps nus. Aucun être ne semble avoir véritablement « figure humaine », puisque les « corsets » (de la raison, de la « civilisation ») sont sur tous les corps. Lorsque la nature rentre dans l'ordre rationnel, elle devient ridicule, « la proie des mouches et des mites ».

Ce vent de ridicule et de dérision qui souffle sur tout l'article est celui qui conduit Georges Didi-Huberman à rapprocher l'illustration de la dernière page de « Figure humaine » avec le photomontage de *La Révolution surréaliste*²⁵². Selon cet auteur, le travail de *Documents* repose sur les rapprochements, implicites et explicites, entre images d'un même article, entre images dans un

²⁴⁸ Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *Critique*, n°195-196, 1963, p.690.

²⁴⁹ Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n°4, 1929, éd.cit., p.196.

²⁵⁰ Georges Bataille, art.cit., p.200.

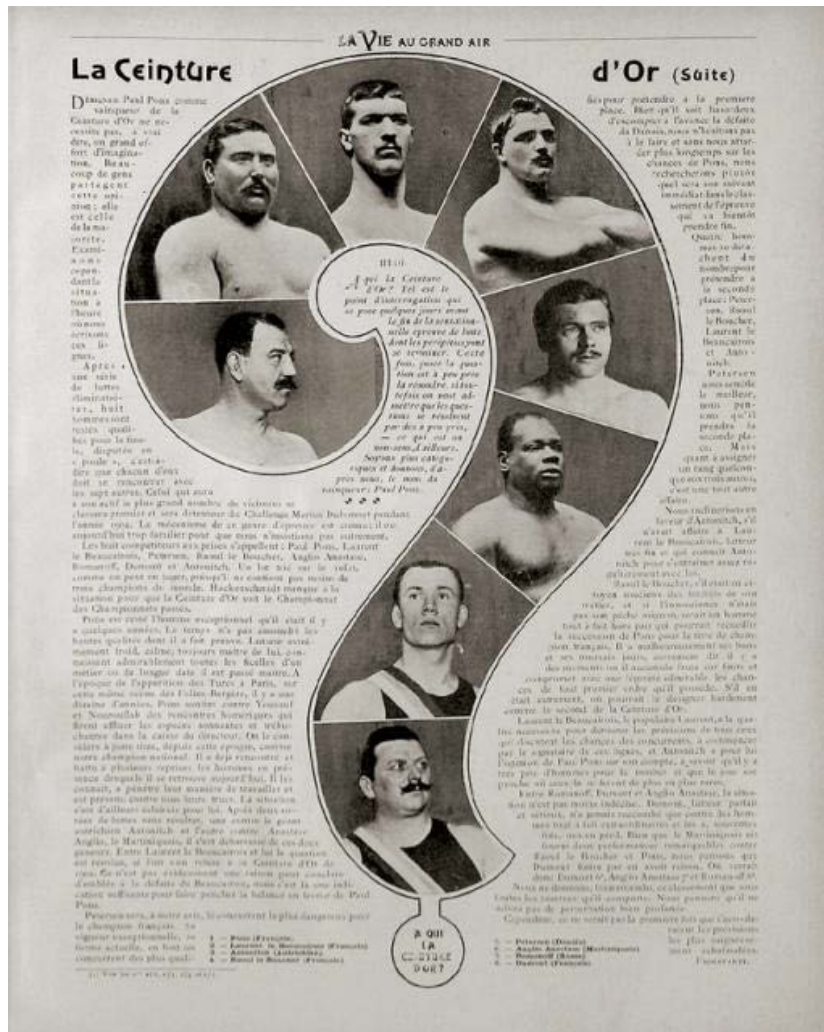
²⁵¹ C'est ce que fait Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.46-47.

²⁵² Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.42-43.

même numéro ou de numéro à numéro, enfin entre images internes à la revue et images d'ailleurs. La revue directement visée par *Documents* est souvent la « rivale » *Révolution surréaliste*, éditée depuis 1924. L'illustration constituée d'un montage de portraits pris dans les archives de Nadar est organisée autour d'une image de l'acteur Mounet-Sully en Jupiter ; douze portraits sont disposés autour, qui représentent des artistes et des personnalités célèbres du tournant du XIXe au XXe siècle. Cette mise en page ne correspond pas au parti pris graphique adopté par ailleurs dans *Documents* ; son aspect « hors sujet » ressort d'autant plus que la disposition des portraits dans la page renvoie à la structure du photomontage *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Ce type de photomontages était quant à lui apparu dans *La Révolution surréaliste* dès le premier numéro, où les portraits des surréalistes, mêlés à ceux de figures célèbres (dont Freud) entouraient le visage de Germaine Berton, une criminelle. Ce type de montage, que *Détective*²⁵³ va populariser et imposer, met en coprésence sur une seule page les différents acteurs d'un événement ; il s'agit d'un type de mise en page emprunté aux codes de la revue illustrée de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Les progrès de l'impression photomécanique ont permis, dans les dernières décennies du siècle, d'assouplir les mises en page et de multiplier les images²⁵⁴. La reproduction de portraits en buste pour appuyer le propos se généralise rapidement, adoptant dès le début du XXe siècle des formes recherchées.

²⁵³ Gaston Gallimard, éditeur de Breton et d'Aragon, lance cet hebdomadaire de faits divers en 1928 ; la revue aura un tel succès que pendant des décennies, la maison d'édition vivra sur les revenus générés par sa publication. Voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard : Un demi-siècle d'édition française*, Balland, 1984, Folio, 2006, mais aussi les travaux en cours d'Elisa Baitelli, doctorante en histoire de la photographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

²⁵⁴ *L'illustration* est l'exemple classique pour la France, qui permet d'observer l'évolution de l'utilisation de la photographie dans la presse. Voir Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, thèse de doctorat d'histoire (dir. André Gunthert, Christophe Prochasson), EHESS, 2007, 554 p., consultable en ligne sur culturevisuelle.org.



24 LA VIE AU GRAND AIR, 24 DECEMBRE 1903, P. 963, COLL. PART. 255

La presse illustrée connaît sa période de gloire au tournant du siècle et dans les premières décennies du XXe siècle ; les titres sont nombreux, abondamment illustrés et massivement lus. Les artistes, et parmi eux les Surréalistes, sont très familiers de ces supports, qu'ils fréquentent en lecteurs et qu'ils manipulent comme autant de sources visuelles. Les avant-gardes sont d'ailleurs elles-mêmes productrices d'imprimé, la revue étant la forme privilégiée d'expression polémique²⁵⁶. Jacques-André Boiffard, l'un des principaux collaborateurs de Bataille, qui intervient notamment dans les choix figuratifs de *Documents*, avait probablement contribué au premier photomontage de 1924 dans *La Révolution surréaliste* ; il pourrait être le responsable de la présentation parodique de 1929 dans *Documents*.

Il est à remarquer qu'entre les deux montages, celui de *Documents* et celui de *La Révolution surréaliste* de 1929, le rapport des sexes a changé : dans le photomontage surréaliste, on peut voir

²⁵⁵ Reproduit par Thierry Gervais, dans « L'invention du magazine : la photographie mise en page dans *La vie au grand air* (1898-1914) », *Etudes photographiques*, n°20, juin 2007.

²⁵⁶ Voir Michel Giroud, « Les revues de l'avant-garde au XXe siècle », *Inter : art actuel*, n° 91, 2005, p.27-31.

une seule figure féminine, certes magnifiée par sa position ; dans la page de *Documents*, trois personnalités féminines figurent. La Femme peinte est transformée en femmes ayant un état civil, et qui plus est une notoriété du fait de leur activité publique. La position centrale du montage de *Documents* est assumée par un personnage masculin, travesti en dieu grec. Une « divinité » prend la place de l'autre... Corsets, chapeaux, nuées d'opérette et artifices de théâtre ont pris le pas sur les sobres costumes-cravate des amis de Breton (un nœud papillon est à noter tout de même). La disparité dans le costume accentue la différence temporelle et l'écart entre les modes – alors que seules quelques décennies séparent le monde de Cléo de Mérode de celui d'André Breton. La page de *Documents* se construit clairement comme une moquerie : Bataille et ses amis « dissidents » critiquent ainsi les prétentions du groupe rival, auto-proclamé le seul véritablement surréaliste ; ils mettent également en évidence l'univers de carton-pâte qui préside aux constructions fantasmatiques de Breton. En effet, la référence au spiritisme, implicite dans le portrait collectif les yeux fermés, ancre l'imagination surréaliste dans le XIXe siècle, paradis du surnaturel de salon. Le siècle bourgeois honni, ses codes et son imaginaire, sont donc inscrits dans l'inconscient surréaliste, qui ne pourrait ainsi se départir de sa tendance au faux-semblant et à l'accessoire théâtral. La véritable lutte de transformation du monde et des esprits serait du côté de *Documents*, entreprise dépouillée de toute « redingote mathématique ».

L'affirmation moqueuse de supériorité semble confirmée par la chronique-dictionnaire qui suit « Figure humaine », sobrement intitulée « Homme », et non attribuée nommément. Sous une signature implicitement collective est cité le *Journal des débats* du 13 août 1929 :

« Un éminent chimiste anglais, le Dr. Charles Henry Maye, s'est efforcé d'établir de façon exacte de quoi l'homme est fait et ce qu'est sa valeur chimique. Voici le résultat de ses savantes recherches :

La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7 morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. Le phosphore donnerait 2200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable. Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs. »²⁵⁷

Les corsets sont tombés, les dieux de théâtre ont été démasqués – il ne reste plus qu'à vendre les restes à l'encan. L'entreprise antihumaniste de *Documents* apparaît ici dans toute sa grinçante cruauté : la « figure humaine » est bonne à en faire du savon... Le jeu surréaliste avec les apparences,

²⁵⁷ Après les camps d'extermination, ces rêveries de *déclassement total* font froid dans le dos – mais elles indiquent combien l'agressivité bataillienne, réelle, joue avant tout dans le domaine du symbolique : il ne s'agit pas d'appeler au meurtre, mais d'inciter tout un chacun à se savoir savonnette, et à cesser de se prendre pour autre chose que pour un ramassis informe. Cet effort de dégradation permet une libération radicale, tout corset étant mis en pièces.

la quête d'un étrange qui inquiète le réel semble à Bataille absolument insuffisante. Il n'a que faire de la « nouvelle déclaration des droits de l'homme » qu'appelait Aragon²⁵⁸ de ses vœux, puisque l'homme est la cible à abattre. Il s'agit d'ouvrir d'autres possibilités au corps et à la matière que de se faire « figure » ou savonnette.

1.2.4 Documents, une revue étrange

La revue *Documents* n'a existé que pendant deux courtes années, 1929 et 1930, et elle ne compte que quinze numéros. Sa réception et son impact sont sans commune mesure avec son projet éditorial initial. La revue était en effet, du moins pour Georges Wildenstein qui la finançait au même titre que la *Gazette des Beaux-arts*, une publication classique sur l'art, luxueuse et très illustrée. Dès le deuxième numéro, les noms d'Erwin Panofsky, de Fritz Saxl ou de Pietro Toesca étaient mentionnés dans la « liste des collaborateurs »²⁵⁹. Georges Bataille, le rédacteur en chef, détourne ce projet initial selon ses propres inquiétudes, comme en atteste l'évolution du sous-titre : *Doctrines-Archéologie-Beaux-Arts-Ethnographie* mute dès le quatrième numéro, et le mot *Doctrines* devient *Variétés*, sans plus de commentaires. Aucun éditorial n'accompagne ces changements. Et d'ailleurs, de quels « documents » s'agit-il ? La revue publie des articles sur l'archéologie, l'art et l'ethnographie tout au long de son existence, et dès le quatrième numéro, le point de vue semble clair : ce qui importe, ce sont les *objets* qu'abordent ces disciplines, et qui permettent, par leur disparité et leur caractère relativement surprenant dans une *revue d'art* classique, de saper l'édifice académique et ses habitudes.

La mise en page de la couverture est simple : des capitales en noir sur fond jaune, qui s'accordent avec le laconisme du titre. L'intérieur est au contraire beaucoup moins austère : un tiers des pages est illustré²⁶⁰, et les reproductions sont de très grande qualité. Ce fait est remarquable, d'autant plus que le seul membre de l'équipe éditoriale à avoir une expérience professionnelle du monde de l'art est Carl Einstein²⁶¹. L'équipe apparaît en effet comme foncièrement amateur ; aucun des éditeurs ne jouait un rôle important sur la scène artistique du moment. La plupart des artistes cités ou invités dans la revue sont encore peu connus, et font partie du cercle intime des auteurs : Masson est un

²⁵⁸ Louis Aragon, cité par Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p.61-62.

²⁵⁹ « Aucun de ces trois grands historiens de l'art ne donnera en fait d'article à la revue, mais le champ d'intérêt iconographique y demeure considérable, omniprésent » ; Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.12.

²⁶⁰ Voir Ines Lindner, "Picture Policies in *Documents*: Visual Display and Epistemic Practices", *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15, 2010, p.33-51.

²⁶¹ Carl Einstein avait déjà publié des textes sur la sculpture africaine et était un expert du cubisme. Il devait son nom en tant qu'historien d'art à *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, publié tout d'abord dans *Propyläen Kunstgeschichte* (Berlin, Propyläen, 1926, réédité en 1928 et 1931).

ami de Bataille, Miró est un voisin d'atelier de Masson, Giacometti fréquente Leiris²⁶² depuis peu, Einstein a rencontré Braque chez Kahnweiler avant la guerre... Le seul à avoir déjà un nom est Picasso, à qui toute l'entreprise est dédiée. Il n'est pas étonnant il est vrai que la relation d'amitié et d'émulation entre écrivains et artistes donne naissance à d'éphémères revues à la personnalité bien marquée ; aucune aventure n'a pourtant l'envergure de *Documents*, surtout si l'on considère l'impressionnante liste de personnalités qui président au comité de rédaction.

Autre élément qui singularise *Documents* dans le paysage éditorial du moment : son attention paradoxale à la photographie. Richement illustrée, nous l'avons dit, la revue n'accorde pourtant aucun intérêt à la « photographie d'art » : la photographie est un moyen. Les photographies de Karl Blossfeldt, d'Albert Raenger-Patzsch ou d'André Boiffard sont choisies en tant qu'illustrations. Les photographies de Nadar que nous venons d'évoquer – Nadar que les Surréalistes et les historiens de la photographie de l'époque admirent et redécouvrent *artiste* – jouent un rôle documentaire. La revue se revendique ainsi comme publication scientifique, mettant toutes les images sur un même plan, qu'il s'agisse de reproductions d'art ou d'objets ethnographiques.

L'entreprise de Bataille est avant tout *contre*. « Sa cible, c'est la commercialisation de l'avant-garde qu'[il] fait commencer, curieusement, en 1928 (est-ce une référence à la publication du *Surréalisme et la peinture* ?), date à laquelle les productions de l'avant-garde ont perdu toute valeur d'usage pour entrer à la bourse des valeurs d'échange. Avant cette date, l'avant-garde se dépensait, maintenant elle s'achète. Elle répondait à des hantises inavouables, non transposées, maintenant elle s'accroche à des présents. Elle qui dispensait des « images qui forment ou déforment des désirs réels »²⁶³, elle n'est plus qu'une période, la plus brillante si l'on veut, mais rien qu'une période de l'histoire de l'art.»²⁶⁴ *Documents* naîtrait donc d'une mort, celle de l'avant-garde. Et lorsque la revue voit le jour, Bataille n'est lui-même pas encore *né*, il n'est pas encore « Bataille », l'auteur scandaleux et penseur influent qui clive l'intellectualité française dans l'après-deuxième Guerre mondiale. Cette volonté de se faire connaître, de faire parler de lui, explique peut-être en partie la virulence de certains propos ainsi que la radicalité des choix graphiques.

²⁶² Leiris dont le seul titre de compétence artistique officielle est alors sa qualité de beau-fils de Daniel-Henri Kahnweiler...

²⁶³ Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, n°8, 1930

²⁶⁴ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réédition de *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p.XIV.

Le dialogue-conflit entre Einstein et Bataille

La pensée bataillienne est alors en construction, et c'est l'effort choral de la revue qui lui permet de voir le jour. C'est entre autres dans la confrontation avec Carl Einstein²⁶⁵ et son concept de « tectonique »²⁶⁶ que Bataille développe « l'informe »²⁶⁷. Dès le premier numéro, les formes sont investies d'une « énergie » plus ou moins convulsive chez Bataille comme chez Einstein. Bataille ouvre le bal : dans « Le cheval académique »²⁶⁸ (article qui voit la première occurrence du mot « informe »²⁶⁹), il parle de la « frénésie des formes », de la « mentalité monstrueuse » et de « certains monstres naturels ». Einstein utilise un registre similaire dans son article « Aphorismes méthodiques »²⁷⁰, dans lequel apparaît l'adjectif « tectonique » à propos de la représentation du mort :

« Nous constatons deux types différents de représentation du mort. 1° Une représentation naturaliste qu'on ne doit pas expliquer, comme on le fait presque toujours, par la joie de vivre mais par la peur devant la mort. Obsédé par la peur de la mort, on tente d'éterniser l'existence de l'ancêtre et de soutenir la continuité perpétuelle de la famille ou de la tribu, car, dans ce sens, la famille n'est pas seulement l'alliance des vivants, mais l'ensemble des vivants et des esprits des morts. Plus on rend le mort vivant dans l'image, plus on s'écarte des formes monstrueuses des mauvais esprits, et ainsi on les oublie. Ce serait presque une manière de désenvoûtement. 2° Il existe une sorte de réalisme métaphysique dans l'art exotique archaïque : on ne veut pas représenter le mort même, mais son Kâ ou son *âme d'ombre* et, de cette représentation des substances irréductibles, provient un art du statique et du permanent. On aurait ainsi une manière d'expliquer le caractère tectonique de telles œuvres. »

²⁶⁵ Voir Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia, Xlibris, 2003, p.161-190.

²⁶⁶ Ines Lindner cite: « Experts on Einstein have tried to clarify his role in the making of *Documents*. Klaus H. Kiefer published a letter Einstein wrote in August 1928 to Paul Reber with detailed plans for the first 10 issues of *Documents* (first published in Klaus H. Kiefer (ed.), *Avantgarde-Weltkrieg-Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Myona*, Frankfurt am Main and New York, Peter Lang, 1986, p. 112-134). For a comprehensive discussion of Einstein's influence on the magazine by the author, compare Klaus H. Kiefer, « Die Ethnologisierung des kunstkritische Diskurses-Carl Einsteins Beitrag zu *Documents* » in Hubertus Gassner (ed.), *Elan Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miro, Calder*, München, Haus der Kunst, 1994, p.90-103. » Ines Lindner, "Picture Policies in *Documents*: Visual Display and Epistemic Practices", *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15, 2010, p.33-51.

²⁶⁷ Pour un bilan des recherches sur les rapports entre les principaux collaborateurs de *Documents* que sont Carl Einstein, Georges Bataille et Michel Leiris, voir Fumio Chiba, « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », *Pleine Marge, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique. Surréalisme et autres modernités*, n°45, juin 2007, p.157-178.

²⁶⁸ Georges Bataille, « Le Cheval académique », *Documents*, n°1, avril 1929.

²⁶⁹ « (...) la nature (...) devrait être représentée en constante révolte avec elle-même : tantôt l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain et du cheval ; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écœurantes se succédant. Tous les renversements qui paraissent appartenir en propre à la vie humaine ne seraient qu'un des aspects de cette révolte alternée, oscillation rigoureuse se soulevant avec des mouvements de colère et, si l'on envisage arbitrairement en un temps réduit des successions de révolutions qui ont duré sans fin, battant et écumant comme une vague dans un jour d'orage. », Georges Bataille, « Le cheval académique », art.cit., p.31.

²⁷⁰ Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *Documents*, n°1, avril 1929.

L'opposition entre « formes monstrueuses » et l'« art du statique et du permanent » fait surgir comme naturellement le mot « tectonique ». Le texte qui suit, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », signé également par Einstein, reprend la notion :

« Dans ces tableaux, la construction est fondée sur une hallucination tectonique : mais on a seulement retenu les accents statiques, les éléments qui pouvaient s'opposer à la fuite des visions. Nous constatons une discipline de l'hallucination : le flot des processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes. »²⁷¹

« Tectonique » s'oppose à « statique », la « fuite des visions » à la « digue des formes ». L'adjectif revient fréquemment dans les textes d'Einstein, mais il est difficile d'en saisir la signification précise²⁷². Conor Joyce situe cette notion dans le contexte esthétique et philosophique de la fin du XIXe siècle. « Tektonisch » et « tektonik » sont des termes techniques qui jouent un rôle important au sein de l'esthétique et de l'histoire de l'art en Allemagne²⁷³. Dans le contexte de la revue *Documents*, « tectonique » évoque une dynamique des formes²⁷⁴.

Einstein procède toujours par couples d'oppositions, mais dans son commentaire sur les tableaux de Picasso, il a changé de champ de référence par rapport à l'article précédent, puisque l'art en discussion ici est l'architecture et non plus la sculpture :

« Les tableaux de la Renaissance présentaient une somme de mouvements optiques incohérents, exécutés sur un axe en rapport avec un corps plastique. C'est à notre époque qu'on a comprimé sur un seul plan les mouvements des yeux correspondant à plusieurs axes. La peinture depuis Giotto procédait de l'architecture, offrant un choix de systèmes visuels analogues à ceux de l'architecture : à notre époque, c'est du peintre que procèdent le sculpteur et l'architecte, utilisant les trouvailles picturales. Cézanne a été le premier architecte de son temps, comme aujourd'hui Picasso. Aux mouvements optiques proprement architecturaux, on oppose une vision statique et plate. On crée ainsi une totalité des vues et un équilibre des différents axes. C'en est fini de la convention de la colonne vertébrale. »²⁷⁵

²⁷¹ Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », *Documents*, n°1, avril 1929, p.35.

²⁷² Georges Didi-Huberman consacre les deux derniers chapitres de *Devant le temps* à Carl Einstein, et y pose la question de la lisibilité de ses textes. *Devant le temps*, Paris, éditions de Minuit, 2000, p.160.

²⁷³ Carl Einstein lui-même mentionne l'ouvrage d'Adolf Hildebrand (1847-1921), *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, publié en 1893, comme sa propre source intellectuelle. Joyce cite aussi Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*) et Riegl (*Spätromische Kunstindustrie*). Voir Conor Joyce, *op.cit.*

²⁷⁴ « Il faut noter, fût-ce en peu de mots, que le processus ici qualifié, entre mise en mouvement des formes et dislocation des formes, ne constitue pas un trait véritablement spécifique de la pensée bataillienne ; même si Bataille, à ce qu'il me semble, l'exprime mieux que quiconque, ce caractère percussif ou répercussif des formes se repère chez bien d'autres de ses contemporains, de ses proches, notamment chez Carl Einstein, qui, depuis des années, avait pu affirmer que la valeur de bouleversement introduite dans la pensée occidentale par le cubisme dépassait toute « affaire purement optique » ». Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op.cit.*, p.186.

²⁷⁵ *Idem*, p.38.

Dans le numéro suivant est publié un texte de Bataille intitulé « Architecture », qui est le premier article du tout récent *Dictionnaire critique*²⁷⁶ dans lequel on peut lire :

« Une voie s'ouvre – indiquée par les peintres – vers la monstruosité bestiale ; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale ».

Bataille adopte un ton polémique, et rejette avec mépris la référence architecturale, renversant la proposition d'Einstein : les peintres ne sont pas « architectes », ils montrent plutôt la manière de venir à bout de ce code stérilisant. L'influence est sans doute réciproque entre Einstein et Bataille, qui poursuivent leur opposition d'un texte à l'autre. Chez Bataille, l'effort est de tirer la forme vers le bas, d'abattre la « figure humaine ». Chez Einstein, il s'agit plutôt de réinsuffler la vie dans les formes, en opérant un « déchirement » ; dans « André Masson, étude ethnologique »²⁷⁷, il parle ainsi de « formes hallucinatoires » et d' « hallucination tectonique » :

« Les forces hallucinatoires font une brèche dans l'ordre des processus mécaniques ; elles introduisent des blocs d' « a-causalité » dans cette réalité que l'on s'était donné absurdément comme une. La trame ininterrompue de cette réalité est déchirée et l'on vit dans la tension des dualismes. »²⁷⁸ « Nous énonçons ici deux manières de donner des suites de formes hallucinatoires. Nous avons déjà parlé des compensations possibles de l'isolement. Nous constatons qu'une autre compensation autiste est possible, qui consiste dans l'emploi des formes tectoniques. Les processus hallucinatoires sont limités par des barrières de formes et des signes typiques sont utilisés qui transforment une création isolée en un fait de valeur générale »²⁷⁹.

Les deux auteurs poursuivent leur confrontation autour des photographies de Karl Blossfeldt. On ignore qui dans *Documents* décide d'intégrer ces photographies, dont une est publiée dans *Urformen der Kunst*²⁸⁰ (la troisième, qui porte pour titre *Queue de cheval (Equisetum Hiemale), pousse hivernale. Agrandi 20 fois*), et trois dans *Wundergarten der Natur*²⁸¹ (la première, deuxième et quatrième, respectivement titrées *Campanule des Açores (Campanula Vidalii). Agrandie 6 fois. Les pétales de la fleur ont été arrachées ; Vrilles de navet du diable (Bryona Alba). Agrandi 5 fois ; Epi d'orge faux-riz (Hordeum Distichum). Agrandi 3 fois*). La dernière image, *Crosse de fougère (Blechnum spicante). Agrandi 12 fois*, n'est publiée dans aucun des ouvrages de Blossfeldt. Le responsable de la publication de ces photographies était donc bien renseigné ou en contact direct avec le photographe

²⁷⁶ La rubrique *Dictionnaire critique* n'apparaît en effet qu'à la fin du n°2 de *Documents*. Elle ne paraît pas systématiquement à tous les numéros.

²⁷⁷ Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, n°2, mai 1929

²⁷⁸ Carl Einstein, *idem*, p.95.

²⁷⁹ Carl Einstein, *ibid.*, p.100.

²⁸⁰ Blossfeldt publie son livre en 1928 à Berlin, chez Ernst Wasmuth Verlag, avec une préface de Karl Nierendorf. Le succès du livre autorise une édition anglaise et une édition française l'année suivante, Karl Blossfeldt, *Art forms in Nature*, London, A. Zwemmer & New York, E. Weyhe, 1929 et Karl Blossfeldt, *La Plante*, Paris, Calavas, 1929.

²⁸¹ Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, Berlin, Verlag fur Kunstwissenschaft, 1932.

pour pouvoir se procurer des images encore inédites. Ceci attesterait l'hypothèse d'Ines Lindner²⁸², qui indique que Carl Einstein serait celui qui décide de les publier, pour illustrer sa notion de formes tectoniques dans la nature. Toujours selon cet auteur, Bataille accolerait son texte sur « Le langage des fleurs » à ces images avec une intention belliqueuse évidente : son article ne commente pas les photographies, mais s'étend sur les connotations sexuelles des plantes. Là où Einstein pouvait vouloir présenter des « formes hallucinatoires » ou « tectoniques », des objets visuels surprenants sortant le lecteur de son isolement et son apathie, Bataille subvertit tout sens possible et opère un déclassement brutal de la beauté à l'ordure :

« Puisée à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble brusquement recourir à son ordure primitive : la plus idéalisée est rapidement réduite à une loque de fumier aérien. Car les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté, même après qu'elles sont mortes : elles se flétrissent comme des mijaurées vieilles et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues. (...) il est évident qu'on ne peut paraphraser ce duel dérisoire qu'en introduisant, non tant comme une phrase, mais plus exactement comme une tache d'encre, cette banalité écœurante : que l'amour a l'odeur de la mort. Il semble, en effet, que le désir n'ait rien à voir avec la beauté idéale, ou plus exactement qu'il s'exerce uniquement pour souiller et flétrir cette beauté qui n'est pour tant d'esprits mornes et rangés qu'une limite, un impératif catégorique. On représenterait ainsi la fleur la plus admirable non, suivant le verbiage des vieux poètes, comme l'expression plus ou moins fade d'un idéal angélique, mais, tout au contraire, comme un sacrilège immonde et éclatant.»²⁸³



25 KARL BLOSSFELDT, *CAMPANULA VIDALII* AVEC LES PETALES ARRACHES, PREMIERE ILLUSTRATION DU « LANGAGE DES FLEURS »

²⁸² Ines Lindner, « Picture policies in *Documents* », art. cit., p.47.

²⁸³ Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n°3, juin 1929

Les photographies de Blossfeldt auraient révélé à Bataille les pouvoirs subversifs de l'agrandissement²⁸⁴. Ce jeu du cadrage serré, qui magnifie le détail, fait alors l'objet de nombreuses recherches : la Nouvelle objectivité allemande (on l'a vu avec l'exemple de Blossfeldt), les cinéastes russes avec Eisenstein en tête, la *Straight photography* américaine tout comme les photographes français (qu'ils fassent partie de la mouvance surréaliste ou non²⁸⁵) en explorent la grammaire. Il est vrai que les progrès de la microphotographie et de l'outillage pour la photographie scientifique autorisent le franchissement de limites jusque-là infranchissables. Les illustrations les plus célèbres de *Documents* sont en effet des gros plans, tels les *Gros orteils* du numéro six, la *Bouche* du numéro cinq de la deuxième année et le *Papier collant avec mouches* du numéro huit de la même année. Toutes ces photographies sont l'œuvre de Jacques-André Boiffard²⁸⁶ – mais sous quelle forme Bataille lui a-t-il passé commande de ces illustrations surprenantes ? L'écrivain a-t-il donné des directives précises, ou c'est le photographe qui a pris l'initiative de tels cadrages après avoir lu les textes de Bataille ? Il s'agit là d'une question de détail, mais qui mérite d'être posée, tant ces images suscitent commentaires et analyses²⁸⁷. Ces photographies, en pleine page à chaque fois, illustrent avec force la position théorique de la revue, qui entend se servir de l'agrandissement comme une arme de jet²⁸⁸. Bataille parvient, au bout de ce parcours dialogique avec Einstein, et avec le stimulus des photographies de Boiffard, à l'explicitation de sa pensée de la forme dans l'article « Informe »²⁸⁹ : c'est à une vivisection qu'il faut se livrer pour « déclasser » définitivement les catégories établies.

²⁸⁴ « The fact that he recognized the subversive potential of the enlargement is demonstrated in the mandates that he entrusted to André Boiffard in order to carry on the contest with Einstein. (...) The pathos ignites the explosive charge that Einstein had unknowingly laid out three issues earlier with Blossfeldt's images », Ines Lindner, art. cit., p.47.

²⁸⁵ Les *Micrographies* de Laure Albin-Guillot sont célèbres et datent de ces années-là. Voir Delphine Desveaux et Michaël Houlette, *Laure Albin-Guillot (1879-1962), l'enjeu classique*, Paris, La Martinière, 2013.

²⁸⁶ Il faut ajouter à cette liste une image presque jamais citée, mais du même photographe, qui est également un gros plan : il s'agit de *Main droite d'Igor Stravinsky*, qui illustre le premier article du numéro 7 de 1929. L'image est sans aucun doute beaucoup moins choquante que celles des *Gros orteils*, mais la parenté thématique et stylistique est frappante. Le rôle qu'elle joue est néanmoins radicalement différent : cette main agrandie ne doit pas sauter à la gorge du lecteur, elle doit le caresser et rendre hommage à son propriétaire. Il s'agit en quelque sorte d'un portrait de l'artiste par le détail. Mais avons-nous là la main du chef d'orchestre, celle de l'instrumentiste, celle du démiurge ? Les mains de Stravinsky, à en juger par ses portraits (celui dessiné par Picasso étant le plus connu), étaient un élément frappant de son anatomie – mais que leur associe-t-on à l'époque ?

²⁸⁷ Dans *La ressemblance informe*, Georges Didi-Huberman écrit des pages passionnantes sur la relation entre ces images et les textes qu'elles accompagnent – mais on finit par croire que c'est Bataille lui-même qui les a réalisées, et que Boiffard a été un simple opérateur, tellement l'identification entre l'auteur et le dispositif visuel est forte : « Ainsi Bataille opposait-il à l'harmonique loi d'une « proportion » entre le détail et le tout la *disproportion* irritante de la partie jouant, contre le tout, son obscur jeu de « basse séduction ». » Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.60.

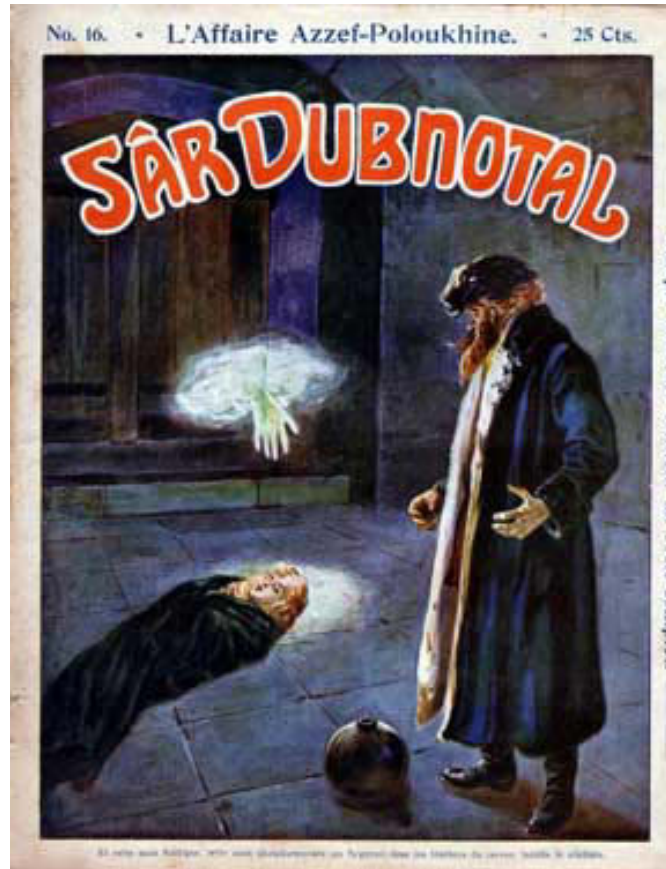
²⁸⁸ « What must have interested Documents about enlargements is that they undercut the conventional limits of perception without abandoning the realm of the documentary. The enlargements become an instrument of vivisection. (...) The camera becomes a scalpel. » Ines Lindner, art. cit., p.48.

²⁸⁹ Georges Bataille, « Informe », *Documents*, n°7, décembre 1929.

L'informe : une mise en mouvement

L'article « Informe » a fait et fait encore beaucoup parler de lui. Il n'est pourtant qu'une modeste entrée dans le *Dictionnaire* (l'adjectif « critique » a disparu) que met en œuvre la revue. A la fin du numéro sept, dernier numéro de la première année, dans la rubrique « Chronique », le *Dictionnaire* réunit sur deux doubles pages, dans l'ordre, les articles « Crachat », « Débâcle » (le premier cosigné par Marcel Griaule et Michel Leiris, le deuxième par Leiris seul) et « Informe ». Une illustration en pleine page est placée en ouverture : il s'agit d'une couverture de la revue *Sâr Dubnotal*. L'image est longuement légendée : « Couverture en couleur du n°16 de *Sâr Dubnotal*, publié vers 1910 en fascicules hebdomadaires – le titre de ce n° est *L'Affaire Azzef-Poloukhine*. La légende de l'illustration : *Et cette main fluïdique, cette main phosphorescente qui fulgurait dans les ténèbres du caveau terrifia le nihiliste.* – Coll. Jacques Prévert ». Par sa thématique, elle se rapporte à l'article de Robert Desnos « Imagerie moderne » qui précède immédiatement la « Chronique ». Cet article, qui fait un long éloge de Fantômas, se termine sur ces mots :

« Ainsi à l'insu des hommes, des forces magiques se heurtaient dans l'univers et le *Sâr Dubnotal* lui-même malgré ses facultés extraordinaires de psychagogue était impuissant à les asservir. Seul l'effroyable bain de sang de la guerre devait noyer dans ses vagues de pourpre et de boue toutes ces divinités admirables. Renaîtront-elles un jour par la grâce des rapports sentimentaux actuels à la naissance desquels elles ont présidé ? »



26 COUVERTURE DE LA REVUE SÂR DUBNOTAL

Le héros rosicrucien de la Belle Epoque ouvre la méditation sur l'informe sur une note à la fois ironique et nostalgique, si l'on suit les propos de Desnos. Sur l'illustration, une main sans corps flotte au-dessus d'un corps sans bras apparents parce qu'emmailloté dans une couverture, le tout en présence du héros. L'étrangeté règne qui ouvre sur l'article « Crachat ».

Du plus long au plus court, les trois articles déclinent des sujets dysphoriques : le plus bas que bas, le désordre, la ruine. Une page illustrée de deux images fait mine de conclure : *La Seine pendant l'hiver 1870-71* et *Un des tableaux du film parlant « Hollywood review »*.



La Seine pendant l'hiver 1870-71 (cf. ci-contre).

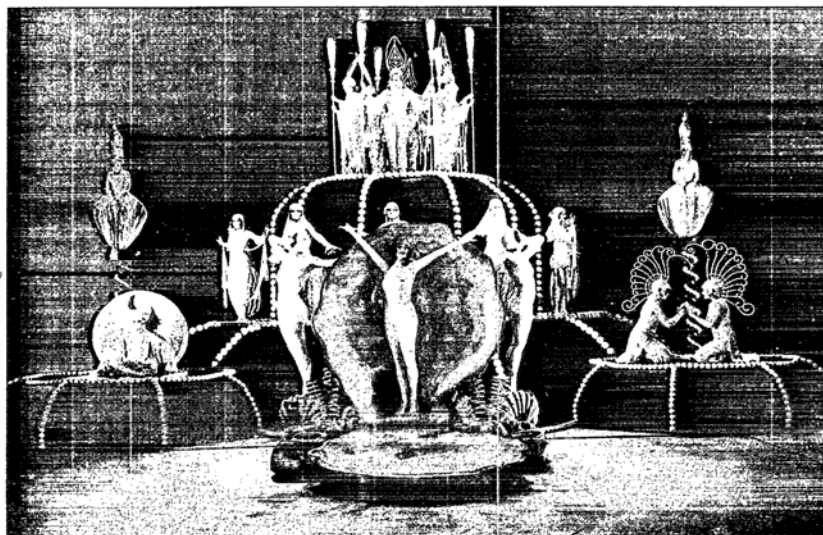


Photo Metro-Goldwyn

Un des tableaux du film parlant "Hollywood review".

27 DOUBLE PAGE DE DOCUMENTS ILLUSTRANT « DEBACLE » ET « INFORME »

Les deux images sont indépendantes : la première illustre l'article « Débâcle », la deuxième est à mettre en rapport avec la rubrique « Cinéma d'avant-garde » dans laquelle Desnos attaque le cinéma contemporain qui se dit d'avant-garde, et évoque le film sonore tout en s'excusant de n'avoir pas encore vu de véritable film parlant. Le film *Hollywood Review* de 1929 est en effet un film sonore, où les vedettes sous contrat à la MGM chantent et dansent dans des numéros qui se succèdent, introduits par un présentateur qui fait le lien entre les séquences. Or bien que les deux images ne relèvent pas des mêmes textes, leur mise en relation sur la même page entend produire un effet. Le montage incongru provoque un parasitage : la vision apocalyptique de la Seine charriant des débris et de la glace contraste fortement avec l'univers *glacé* du glamour hollywoodien, et suscite par ce choc même une seconde lecture de l'image, en apparence anodine, mais qui peut être comprise comme l'actualisation des propos de Leiris :

« En effet, la vie aujourd'hui se trouve liée et gelée dans l'épaisse glace industrielle qui voudrait nous changer en cadavres. Les fleuves des relations vraiment humaines sont immobiles et morts, le froid gagne, l'air de fige (...). Prisonniers de ce froid comme les momies le sont de leurs bandelettes raidies, dans des poses grimaçantes de paralytiques honteux, nous ne bougeons pas, nous restons inertes, nous ne nous sentons même pour ainsi dire plus *morceaux de bois*, et pourtant nous n'espérons rien tant que la débâcle... »²⁹⁰

Les souriantes danseuses de la revue sont des cadavres gelés qui s'ignorent. Dans un tel environnement immédiat, le court paragraphe de l'article « Informe » est un coup de massue :

« Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »²⁹¹

Nous avons vu plus haut que le terme informe apparaît sous la plume de Bataille dès le premier numéro de *Documents* ; dans « Le cheval académique », l'adjectif désigne l'opposition entre la forme proportionnée et la forme « monstrueuse ». Il est construit en écho avec l'adjectif einsteinien concurrent dans l'espace de la revue, « tectonique ». Bataille n'est pas le seul à employer « informe » : il est aussi utilisé par Shaeffner (avant Leiris) dans son article « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie » :

²⁹⁰ Michel Leiris, « Débâcle », *Documents*, n°7, décembre 1929, p.382.

²⁹¹ Georges Bataille, « Informe », *idem*, p.382.

« Nul objet à fins sonores ou musicales, si « primitif », si informe apparaisse-t-il, nul instrument de musique ne sera exclu d'un classement méthodique. »²⁹²

De même que le psychanalyste doit prêter une attention égale à toute parole proférée par l'analysant, de même que le surréaliste pratiquant l'écriture automatique doit tout laisser advenir, de même le collecteur anthropologique doit tout retenir. L'ethnographe veut classer, sans exception, et s'efforce d'abattre le concept même d'esthétique. Le combat de Bataille est le même en substance, mais lui prétend déclasser, et faire régner l'exception : « Informe : c'est le même mot que chez Schaeffner, mais [dans l'article éponyme] il a perdu l'humilité qu'il avait sous la plume de l'ethnographe. Agrandi, comme l'ennui baudelairien, à des dimensions cosmiques, il nomme maintenant la monstruosité imprésentable du tout. Il ne s'agit plus de montrer à quoi tout, y compris l'informe, ressemble, c'est le tout qui, parce qu'il est informe, se charge d'une monstruosité inexposable. Il ne ressemble à rien. C'est un tout sans exemple. L'informe (trop présent pour être présentable) ne se laisse plus contenir. Placé en abyme, il déstabilise la différence entre objet et monde, entre partie et tout. Une fois de plus, le front commun de l'avant-garde et de l'ethnographie se défait. Les mêmes mots n'accomplissent pas partout les mêmes besognes. »²⁹³

L'emploi de la forme substantivée de l'adjectif sert cet « agrandissement cosmique » – ce qui ne signifie pas que Bataille parle d'une substance, bien au contraire, puisqu'il évoque « un terme servant à déclasser », un opérateur, donc. Cette fonction opératoire est d'ailleurs celle que devrait avoir le dictionnaire lui-même, en donnant « les besognes des mots » plutôt que leur sens. « Informe » tient ainsi la place dévolue dans les ouvrages plus traditionnels à l'article « dictionnaire ». L'outil *informe* est mis en œuvre dans le texte lui-même : le rien devient araignée ou crachat par son entremise, et par les formules performatives qui le font advenir (« affirmer que », « dire que »). Tout le texte est mise en mouvement, déplacement déroutant ; les liens logiques (« ainsi », « en effet », « par contre ») sont ostensiblement là pour déjouer la structure rationnelle : les relations de cause à conséquence qu'ils induisent sont ténues. Ce bref texte a ainsi toute l'allure d'un collage : les deux premières phrases forment un bloc, autour de la notion de « besogne » (Bataille annonce ce que doit être un dictionnaire, et le met tout de suite en application pour l'informe). La troisième phrase glose le terme, en développant des images d'antiforme, provocantes et basses. La quatrième et la cinquième phrase reviennent s'attaquer à la forme et à ses prestiges. La dernière phrase semble quant à elle reprendre là où la troisième s'était arrêtée : l'informe et

²⁹² André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, n°5, 1929, p.252.

²⁹³ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », introduction à la réimpression de *Documents*, *op.cit.*, p.XVII-XVIII.

l'araignée refont leur apparition. Le texte s'arrête là, abruptement, sans que l'on puisse dire qu'il a atteint une quelconque conclusion.

Comme le collage picassien²⁹⁴, le « collage » textuel bataillien est loin d'être pur désordre. La première impression cède la place à une sensation de cohérence, sans jamais permettre pourtant une clarification définitive : dans le papier collé, le sens est à construire sans cesse, les formes qui s'appellent et se rejettent entre elles reconstruisant la tridimensionnalité, dans un jeu infini de miroirs. Dans le bref article de Bataille, les phrases à la fois s'ignorent et s'attirent, autour des noyaux que seraient certains mots-clés comme bien sûr « forme » et « informe », mais aussi « univers » ou « araignée ». Il ne s'agit pas de l'association libre qui fonde la cure psychanalytique, et qui vise à atteindre les couches profondes de la psychè, mais plutôt d'un engendrement de proche en proche placé sous le signe du « bas », qui entend *étaler* le sens²⁹⁵ plutôt que le creuser. Le mot « besogne » appose son sceau à tout le texte : les mots ne vont pas décoller bien haut dans le ciel métaphorique, ils vont s'entêter à rester sans qualités. Ce double mouvement d'« engendrement abaissant » est lisible dans les quatrième et cinquième phrases : l'allusion à l'académie et à la philosophie ne fait pas advenir des concepts, mais un habit caractéristique, la redingote. Sa rigidité, qui corsette le corps du bourgeois sérieux, fait à son tour surgir l'adjectif : la redingote devient « mathématique ». A son tour l'adjectif motive un type de discours – la dernière phrase a des airs de « théorème »²⁹⁶ : « affirmer que » et « revient à dire que » sont des tournures qui miment la grammaire des équations, sur le modèle « si A... alors B... ».

On retrouve également dans les quelques lignes de ce bref article le ton caractéristique, à la fois provocateur et insolent, toujours agressif, de Bataille dans *Documents* : coqs-à-l'âne, ruptures de construction et de sens, parallèles appariant le haut et le bas... Dans cet archipel de sens disloqués, le lecteur est obligé d'inventer le lien entre les propositions, s'il prétend tirer une quelconque « définition ». L'une des difficultés majeures dans l'interprétation de l'informe bataillien vient précisément du fait que, comme tout collage, l'article est instable : il est une mise en application d'une mécanique d'écriture, et sollicite donc le lecteur en tant que joueur. Afin de pouvoir effectivement en faire une notion *opératoire*, chaque commentateur doit sélectionner dans les champs possibles, et fait du coup inévitablement jouer les termes entre eux selon une dynamique qui

²⁹⁴ Voir Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998; traduction de Jean-Louis Houdebine et Sophie Yersin Legrand, *Les papiers de Picasso*, Macula, Paris, 2013.

²⁹⁵ Roland Barthes consacre des lignes essentielles à la mécanique *typologique* de Bataille ; voir « La métaphore de l'œil », *Critique*, n°195-196, août-sept 1963.

²⁹⁶ Denis Hollier, *op.cit.*, p.XVII.

lui est propre. Telle lira « informe » dans sa relation avec « crachat »²⁹⁷, tel autre s'attardera plutôt dans le lien qui unit « informe » et « débâcle »²⁹⁸.

Il est risqué de tenter une lecture en *résonnance totale*, presque impossible d'avoir tout le temps toutes les suggestions du terme en tête. Il est néanmoins utile de reprendre les associations possibles, tout du moins pour tenter de dessiner le réseau de significations qui se met en place.

L'informe, qui est si étroitement lié à *l'envers de la bouche* qu'est le crachat, ne serait-il pas le moteur du dégel que Leiris appelle de ses vœux dans « Débâcle » ? Les trois articles ont une forte cohérence entre eux, et on peut les lire les uns par rapport aux autres, et par rapport au reste de la revue et des illustrations. Placer les quinze lignes de Bataille sur l'informe dans leur contexte permet une « mise en mouvement » avantageuse : le *Dictionnaire* dont il est comme la clé est pour le moins paradoxal, puisqu'il doit servir non pas à l'établissement de données sûres, mais à la subversion du savoir. L'environnement immédiat fournit les premiers éléments de compréhension : l'informe tire vers le bas, vers le crachat, mais il est également une puissance de décongélation (si on se laisse guider par les suggestions des images qui encadrent les trois textes) et de destruction salutaire.

Ce lien intime de l'informe et du crachat est souligné explicitement dans le texte de Bataille (dire que l'univers est informe c'est dire qu'il est quelque chose comme une araignée ou un crachat) et dans celui de Leiris qui le précède sur la page de la revue :

« Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'informe, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé (...). »²⁹⁹

Suivant le principe mathématique esquissé par Bataille lui-même dans son article, on peut procéder par équivalences et approximations. Il y a chez les deux auteurs une corrélation étroite de l'informe au crachat, sans qu'il y ait pour autant une stricte identification : le crachat n'est pas l'informe, il en est tout au plus le symbole. Leiris propose dans le même mouvement des synonymes : « invérifiable », « non hiérarchisé ». Quelques lignes plus haut, il donne une image du crachat comme opérateur d'abaissement :

« Le crachat touche de près aux manifestations érotiques, parce qu'il introduit le même « à vau l'eau » que l'amour dans la classification des organes. Comme l'acte sexuel accompli au grand jour, il est le scandale même, puisqu'il ravale la bouche – qui est le signe visible de l'intelligence – au rang des organes les plus honteux (...). »³⁰⁰

²⁹⁷ C'est, en résumant un peu brutalement, l'une des suggestions majeures de Rosalind Krauss.

²⁹⁸ Nous parlons bien évidemment de Georges Didi-Huberman, qui tire d'intéressantes propriétés de l'informe de la polysémie du terme débâcle.

²⁹⁹ Michel Leiris, « Crachat – 2) l'eau à la bouche », *ibid.*, p.382.

³⁰⁰ *Idem.*

Il est donc possible d'avancer, par approximation, une tentative de définition : l'informe est une opération qui consiste en un renversement des hiérarchies vers le bas. Elle n'est pourtant pas satisfaisante, puisqu'elle ne tient pas compte de la forte ambivalence dont le crachat tout comme l'informe sont porteurs. Les propos de Griaule l'expriment ainsi, dans la page précédant l'article « Informe » :

« La salive est de l'âme déposée ; le crachat est de l'âme en mouvement. On s'en servira pour donner de la force à un acte, pour se protéger, pour déposer sa volonté dans un objet, pour « signer » un contrat, pour donner la vie à un être. (...) En résumé, de la maléfience à la bienfaisance, de l'insulte au miracle, le crachat se comporte comme l'âme : baume ou ordure.»³⁰¹

Dans la mesure où il n'y a pas d'équivalence entre le crachat et l'informe, on ne peut pas affirmer que l'informe est alternativement baume ou ordure, mais on perçoit bien qu'il se déplace à son tour entre deux pôles, le « déclasser » ne supposant pas systématiquement une dégradation (l'objet dégoûtant par excellence qu'est le crachat étant lui-même passible de valorisation). Il est nécessaire de garder à l'esprit ce sens simple de « déclasser » comme « sortir de sa classe » pour comprendre les liens qui unissent, dans le numéro 7 de *Documents*, les articles du *Dictionnaire* et les textes dédiés par Georges Bataille au *Jeu lugubre* de Dalí et aux « Portes de San-Zeno de Vérone ». Ce second texte, très bref, est lapidaire dans sa conclusion :

« Nous insistons ici sur la merveilleuse brutalité de ces compositions qui ne sont réglées par aucune formule, qui ne témoignent d'aucun souci d'embellir, de dissimuler l'abominable vulgarité des événements humains. »³⁰²

Bataille prend systématiquement dans *Documents* le parti de la laideur. Plus elle est agressive, plus elle est à même d'ouvrir les yeux du spectateur, de dessiller ses sens et l'aider à la révolte. Dans sa conclusion sur les portes de Saint-Zénon, il valorise (fût-ce sous l'angle de la laideur) un art, l'art roman, qui a longtemps été déconsidéré. Les portes de Saint-Zénon sont merveilleuses parce qu'horribles et vulgaires, elles ne permettent pas au spectateur de se faire d'illusions sur la nature humaine. Or l'art roman est en passe de devenir un « trésor national » dans l'Europe des premières décennies du XXe siècle ; les « primitifs » de toutes les écoles sont d'ailleurs, depuis le milieu du XIXe siècle, en passe d'être « redécouverts », d'abord par les érudits et historiens de l'art spécialisés, puis par le grand public ; la grande entreprise de réévaluation (marchande autant qu'esthétique) de ces années 1920 n'est pas tant l'art de « Haute époque »³⁰³ que « l'art primitif »³⁰⁴. Bataille fait preuve

³⁰¹ Marcel Griaule, « Crachat – 1) crachat-âme », *ibid.*, p.381.

³⁰² Georges Bataille, « Les portes de San-Zeno de Vérone », *ibid.*, p.373.

³⁰³ Le terme est toujours en usage dans le monde des antiquaires et des marchands d'art pour désigner le mobilier et les objets d'art du Bas Empire à l'époque médiévale au sens large.

³⁰⁴ Voir par exemple Sophie Laporte (dir.), *Charles Ratton, l'invention des arts primitifs*, catalogue d'exposition, musée du Quai Branly – Skira, Paris, 2013.

d'une violence de ton sans commune mesure avec l'appréciation de son objet à la même époque. L'art roman a longtemps été vu comme laid, il est désormais apprécié par les artistes et les historiens depuis plusieurs décennies et ce d'autant plus qu'il s'écarte de la norme classique³⁰⁵. Quelle est donc la cible des diatribes batailliennes ? Le bouc émissaire a pour nom Graf Georg Vitzthum, auteur de *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, édité par l'Akademische Verlagsgesellschaft Athenaeon de Potsdam en 1924. Son crime ? Avoir proféré dans son ouvrage qu' « aucune œuvre du moyen âge [sic] ne témoigne plus parfaitement de l'interruption des traditions artistiques que cette grande entreprise réalisée dans un grand centre de culture »³⁰⁶. La virulence de Bataille vise l'appréciation quelque peu négative (mais le constat de l'interruption d'une tradition est-il une condamnation sans appel ?) de l'historien allemand, mais au lieu d'en prendre le contrepied (les portes de Saint-Zénon ne sont pas maladroites, elles sont belles), il exacerbe la négativité du propos : ces compositions ne sont pas seulement hors tradition, elles sont brutales, déréglées, et n'ont pas du tout pour but la beauté.

Bataille pratique ici l'éloge paradoxal, et donne un exemple de ce que serait une « appréciation informe » : affirmation et négation à la fois, valorisation et dépréciation en même temps. A aucun moment il n'affirme la beauté de ces portes, mais les trois reproductions en pleine page qui suivent ce court paragraphe tendent à magnifier l'objet commenté. Il n'y a effectivement pas dans l'art de la mise en page dans *Documents* rien de commun aux effets séducteurs d'éclairage et de cadrage qui feront la fortune éditoriale du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* quelques décennies plus tard³⁰⁷, mais l'abondante illustration et la mise en page soignée tendent à indiquer au lecteur qu'il s'agit là d'objets, sinon esthétiques, remarquables et offerts à la contemplation.

L'emboîtement des contraires, la virulence et l'appel à la révolte sont encore plus palpables dans « *Le Jeu lugubre* », texte qui précède immédiatement celui sur les portes de Saint-Zénon :

« Le désespoir intellectuel n'aboutit ni à la veulerie ni au rêve, mais à la violence. Ainsi il est hors de question d'abandonner certaines investigations. Il s'agit seulement de savoir comment on peut exercer sa rage ; si on veut seulement tournoyer comme des fous autour des prisons, ou bien les renverser. Contre les demi-mesures, les échappatoires, les délires, trahissant la grande impuissance poétique, il n'y a qu'à opposer une colère noire et même une indiscutable bestialité : il est impossible de s'agiter autrement que comme un porc quand il baffle [sic] dans le fumier et dans la boue en arrachant tout avec le groin et que rien ne peut arrêter une répugnante voracité. »³⁰⁸

³⁰⁵ Voir par exemple Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Somogy, Paris, 2006.

³⁰⁶ C'est Bataille qui cite, et sans doute traduit.

³⁰⁷ Pour une critique comparative des mises en pages de *Documents* et des ouvrages d'André Malraux, voir Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Musée du Louvre – Hazan, Paris, 2013.

³⁰⁸ Georges Bataille, « *Le Jeu lugubre* », *Documents*, n°7, 1929, *ibid*, p.369.

La dernière phrase identifie le « porc » au sujet de l'énonciation, et condense l'image d'une créature hybride, ni animale ni humaine, livrée aux plus extrêmes convulsions. C'est cet être au bord de l'apoplexie qui éprouve le choc de l'art de Picasso :

« Si les formes réunies par un peintre sur une toile n'avaient pas de répercussion (...), la peinture serait bonne tout au plus à distraire les gens de leur rage, au même titre que les bars ou les films américains. Mais pourquoi hésiter à écrire que quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée, c'est-à-dire que le mouvement intellectuel immédiat, qui dans d'autres cas aboutit à l'idée, avorte. (...) J'en arrive à dire, à peu près sans préambule, que les peintures de Picasso sont hideuses, que celles de Dalí sont d'une laideur effroyable. »³⁰⁹

Il est peut-être impossible de définir *l'informe*, il est possible néanmoins de saisir ce que peut être *l'art informe* : il n'est surtout pas un passe-temps d'esthète, il disloque l'être et le retourne comme un gant, toutes tripes et avortons dehors. La laideur en est comme le signe : plus une œuvre est dite horrible, plus elle est informe, et plus elle est à même de renverser la prison qui nous enferme. « L'art moderne commence au moment précis où les mêmes causes cessent de produire les mêmes effets. Il déjoue la reproduction du semblable, l'engendrement du même par le même (...). En d'autres termes, le beau est toujours le résultat d'une ressemblance. Alors que la laideur (comme l'informe) ne ressemble à rien. C'est sa définition. Son espace est celui de l'avortement. Elle n'arrive jamais à s'élever jusqu'au stade du double, de l'image, de la reproduction (du typique ou du caractéristique). Elle reste un cas. Mais l'esthétique de *Documents* inverse les jugements de valeur relatifs à ces définitions. C'est à défaut de l'impossible copie du laid que la beauté surgit, une beauté qui n'est plus que le résultat ou le résidu de l'échec de la reproduction du laid. »³¹⁰

La réaction que provoque cet art est à son tour extrême :

« Je tiens ici uniquement – dussé-je, portant de cette façon l'hilarité bestiale à son comble, soulever le cœur de Dalí – à pousser moi-même des cris de porc devant ses toiles. »³¹¹

Il n'est pas surprenant de voir réapparaître en conclusion le porc fouineur du début de l'article. Il est pourtant à remarquer que, dans un texte où il est question de hurlements, d'ordure et d'avortements, le vomissement (« soulever le cœur de Dalí ») est du côté de l'Autre : est-ce parce que rendre gorge ne serait pas un retournement de soi suffisant ? La nausée et le vomissement qui s'ensuit ne sont nulle part convoqués dans le texte, et ne font donc pas partie de l'univers de l'informe, contrairement à ce qu'une identification de celui-ci au scatologique pourrait entendre. Est-ce parce que la nausée et le vomissement ont partie liée au dégoût, sentiment par trop prudemment et poliment bourgeois ? La « répugnante voracité » des premières lignes aurait pourtant pu y

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ Denis Hollier, « De la valeur d'usage de l'impossible », *op.cit.*, p.XX.

³¹¹ Georges Bataille, « *Le Jeu lugubre* », *op.cit.*, p.372.

conduire logiquement – mais il aurait alors fallu envisager un vomissement *actif*, non motivé par une réaction physique involontaire à l’abject et au repoussant³¹², un vomissement qui aurait été un acte radical de retournement de soi³¹³. On connaît l’intérêt de Bataille pour les rituels aztèques, et notamment pour le sacrifice de l’arrachement du cœur³¹⁴ ; connaissait-il Xipe Totec³¹⁵, dieu du renouveau qui est revêtu d’une peau d’écorché ? Ce corps à la fois intérieur et extérieur pourrait être une figure privilégiée de cette projection hors de soi que réclame la véritable expérience artistique.

L’envers du corps

« Ce qu’il importe de retenir (...) me semble être le lien théorique et figuratif noué par Bataille, avec l’aide de son cadet Leiris, entre une image de l’existence humaine traversée de haut en bas par la mort et l’amour (...) et d’autre part cette série de *ressemblances de bêtes* promises à l’holocauste, à l’abattoir, à l’écorchement (...). Or, pour nouer ce lien dont on sait le destin dans toute l’œuvre de Bataille, il avait fallu construire (...) un motif visuel qui pût conjoindre l’étal et l’écorchement, l’exhibition spectaculaire et le décharnement, qui n’est à tout prendre qu’une ouverture visuelle de l’intérieur des corps, leur « envers », leurs tréfonds dépliés, et donc la décomposition entière de leur « figure » vivable, close, familière. Ce motif incontestablement traverse toute la revue *Documents*, et donne un « ton » bataillien à plusieurs articles qui ne sont pourtant pas signés par Bataille lui-même. »³¹⁶ C’est le cas de l’article que Leiris consacre, en ouverture du même numéro 7 de *Documents* qui porte l’article « Informe », à « Une peinture d’Antoine Caron »³¹⁷.

Ce tableau, que Leiris nomme *Massacres d’une proscription de la République romaine*, porte aujourd’hui le titre de *Massacres du triumvirat*. En 1929, il n’est connu que de quelques amateurs ; Leiris le fait photographier, exprès pour sa publication, chez le marquis de Jaucourt, qui offre l’œuvre au Louvre en 1939³¹⁸. L’article est richement illustré d’une vue d’ensemble et de trois détails de l’œuvre. Originellement d’un seul tenant, elle a été coupée en trois pans à une date inconnue, d’où son aspect trompeur de triptyque à battants, structure qui évoque un tableau d’autel. Le sujet choisi par Caron est tiré de *l’Histoire romaine* d’Appien : il s’agit des massacres perpétrés par les triumvirs

³¹² La question de la nausée et du vomissement de soi est centrale dans la construction de l’abject par Julia Kristeva, et suppose donc un point de divergence majeur dans les analyses de l’informe, sur lequel nous reviendrons plus loin.

³¹³ « La projection hors de soi d’une partie de soi-même » écrit Bataille à propos de l’automutilation de Van Gogh, dans *Documents*, n°8, 1931, *op.cit.*, p.457.

³¹⁴ Evoqué par Roger Hervé dans son article « Les sacrifices humains en Centre-Amérique », *Documents*, 1930, n°4, le motif sera repris par Bataille dans « Le sacré », *Cahiers d’art*, 1939, n°1-4 puis dans *Les Larmes d’Eros*, où l’image se trouve placée en face d’une des photographies du supplicié chinois (voir *Les Larmes d’Eros*, éditions Pauvert, Paris, 1961, p.239).

³¹⁵ Traduit du nahuatl traditionnellement comme « notre seigneur l’écorché ».

³¹⁶ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op.cit.*, p.126.

³¹⁷ Michel Leiris, « Une peinture d’Antoine Caron », *Documents*, 1929, n°7, p.348.

³¹⁸ Tous les renseignements techniques et historiques sont tirés du dossier de l’œuvre RF 1939-28 conservé au Département des peintures, Musée du Louvre.

Antoine, Octave et Lépide après leur marche sur Rome en 43 av. J.-C. L'histoire ancienne entre en résonance avec les massacres contemporains ; le tableau évoque en filigrane la création du « Triumvirat » (ainsi nommé par le parti protestant) le 6 avril 1561, qui réunit le connétable de Montmorency, Jacques d'Albon de Saint-André, et le duc de Guise. Les Triumvirs entrèrent triomphalement à Paris, après le massacre de Vassy du 1^{er} mars 1562 qui fait éclater la guerre civile imminente. L'œuvre est datée de 1566 : la première guerre de religion est terminée depuis 1563, et la deuxième n'est pas encore commencée. C'est donc dans un moment de paix relative que le peintre se livre à sa fantaisie sanglante, stigmatisant mais esthétisant aussi la brutalité du parti catholique. Elève du Primatice, Caron est un artiste de la cour de Catherine de Médicis qui, s'il n'a pas fait le voyage d'Italie, sait évoquer la Rome antique et moderne avec charme et adresse, en s'inspirant probablement de l'ouvrage du graveur Lafréry *Speculum romanae magnificentia*. À droite, on peut admirer la statue de l'empereur Commode en Hercule, découverte en 1507, mais aussi l'arc de Constantin et la place du Capitole, dessinée par Michel-Ange, avec la statue équestre de Marc Aurèle. À gauche, on aperçoit l'Apollon du Belvédère, l'arc de triomphe de Septime Sévère et la colonne Trajane. Au centre, le Colisée et le Panthéon. Enfin à l'arrière-plan, à droite l'arc de triomphe de Titus, et à gauche le château et le pont Saint-Ange.



28 ANTOINE CARON, *LES MASSACRES DU TRIUMVIRAT*, HUILE SUR TOILE, 1566, MUSEE DU LOUVRE.

La note explicative qui introduit l'article de Leiris évoque la technique, la provenance et l'attribution de l'œuvre, et brosse une rapide biographie de l'artiste ; il s'agit là des seuls éléments d'histoire de l'art *classiques* et attendus. Le texte de Leiris est en effet étonnant : il ne s'agit point d'une étude comme on pourrait l'attendre dans une revue d'art. Il est vrai que l'œuvre de Caron est en 1929 encore très mal connue ; on lui attribue à tort plusieurs toiles et de nombreux dessins, et son corpus ne sera définitivement établi que dans les années 1980³¹⁹. Mais Leiris ne s'encombre pas de faire un état des découvertes en date sur l'artiste, et c'est à peine s'il décrit la toile. La richesse des illustrations photographiques vient se substituer au traditionnel exercice ecphrastique encore en usage de nos jours. La toile est un support pour le texte : aux scènes de violence déchaînée illustrées dans l'œuvre se superposent les fragments autobiographiques et contes de Leiris, depuis ses souvenirs d'enfance à la Saint-Barthélemy, en passant par « l'oracle de la tête sanglante » emprunté à un auteur du XIXe siècle et digne des meilleures « histoires tragiques » du XVIe et du XVIIe siècle. Toutes ces évocations ont la cruauté comme point commun :

« Les grandes tueries, sur les tréteaux, du théâtre de l'époque élisabéthaine, les romans noirs ou frénétiques, et même Racine (...) déploient aussi leurs oripeaux cruels, chauve-souris sombres aux dents acérées et jalouses. Et c'est une raison identique qui fait que, de tous les contes, celui de Barbe-Bleue est sans doute le plus beau, avec ce colosse à la stature terrible, qui conserve dans une armoire plusieurs filles, dont les corps – tels des ciels pleins d'orages maléfiques – sont constellés de sang... Il appartenait légitimement à un homme qui fut le peintre de Catherine de Médicis d'être l'auteur d'un des tableaux qu'on peut classer à juste titre parmi les plus terrifiants et les plus admirables, et qui contient en germe une grande partie de la peinture actuelle, notamment celle de Chirico. »³²⁰

La fascination pour la cruauté autorise la création d'un corpus hétéroclite totalement inédit en 1929, qui contient tout autant Caron que de Chirico ; Barbe-Bleue est à l'image de l'Hercule du tableau, les « filles » dans son armoire se confondent avec le ciel d'orage dépeint. L'œuvre de Caron est admirable parce que terrifiante, et elle n'est jamais dite « belle » : nous avons à nouveau ici un exemple illustré de ce que serait une œuvre d'art *informe*, qui disloque l'idée et retourne l'être, du dedans vers le dehors. Tous les épisodes cruels que décrit Leiris mettent en effet en scène une ouverture du corps : dans le sacrifice d'Abraham celle-ci n'est que potentielle, mais elle se concrétise dans l'angoisse de l'opération d'appendicite au tire-bouchon ou dans la menace de l'ouverture du crâne à la hache ; elle devient réelle (ou du moins supposée telle) sous le « très gros pansement » au poignet imaginé sanguinolent du camarade de classe, pour culminer dans la « femme que venait de broyer le métro » et la tête « détachée du tronc d'un seul coup » du rite satanique. La cruauté – la *crudité* pourrait-on dire – des chairs ouvertes va *in crescendo*. Les motifs évoluent du plus « flou » au

³¹⁹ A ce sujet, voir les dossiers d'œuvres du Département des peintures et du Cabinet d'arts graphiques, musée du Louvre et la monographie, datée mais faisant encore figure de référence, de Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Flammarion, Paris, 1986.

³²⁰ Michel Leiris, « Une peinture d'Antoine Caron », *op.cit.*, p.349.

plus précis, comme si une mise au point (au sens photographique premier) sur la dislocation des corps était nécessaire pour mieux se préparer à voir le tableau ; ce mouvement des motifs prend le contrepied du mouvement fantasmatique que décrit Leiris, selon lequel l'avènement des images se fait « par ondes de plus en plus larges et vagues ». Le texte accumule les « souvenirs », qui sont d'autant plus brièvement décrits que le propos avance, et en parallèle les images se chargent de rendre palpable le fantôme. L'illustration photographique actualise le sens littéral, tout particulièrement dans la reproduction du détail central du soldat fouillant à l'intérieur d'un corps décapité.



29 ANTOINE CARON, *LES MASSACRES DU TRIUMVIRAT*, DETAIL.

En aucun point du texte il n'est question de pénétration dans la chair, c'est la béance et l'ouverture au regard de ce qui lui est habituellement dérobé qui semblent focaliser l'attention. Or le détail reproduit pousse le fantôme à sa limite : on ne regarde dedans que pour mieux y rentrer, paraît-il suggérer.



30 DETAILS DU PANNEAU DROIT ET DU PANNEAU CENTRAL DES *MASSACRES DU TRIUMVIRAT*, SELON LE CADRAGE ET DANS L'ORDRE DE PARUTION DANS DOCUMENTS

La puissance magique de l'image, qui est capable d'aller plus loin que la pensée, est explicitement décrite à la fin de l'article :

« Il est en tout cas certain qu'Antoine Caron prit un étrange plaisir à l'exécution de ce tableau. Il n'est que d'examiner les détails – principalement ceux du centre – pour se convaincre du goût très vif et très spécial (d'ordre sadique ou masochiste) que le peintre devait avoir de figurer ces fulgurantes horreurs. Comme un enfant torture des animaux domestiques et décapite des mouches, se ronge les ongles jusqu'au sang, ou encore joue à se faire peur, Antoine Caron, six ans avant la Saint-Barthélemy, tue en peinture des vieillards et fait s'enfuir des femmes échevelées. Songeant à ce qu'on raconte des pratiques ténébreuses de Catherine de Médicis et de son sorcier Ruggieri, on serait, pour un peu, tenté de dire qu'il s'agissait d'une sorte d'envoûtement. »³²¹

L'aspect prémonitoire du tableau n'est qu'un effet rétrospectif, qui a pourtant joué un rôle important dans la postérité de l'œuvre au XXe siècle ; il est à remarquer qu'ainsi deux temporalités s'entrechoquent, le futur qu'est la Saint-Barthélemy pour Caron en 1566 et le passé absolu de l'enfance, pour faire ressortir ce qui n'est un jeu qu'en apparence, ce « joue[r] à se faire peur » que l'œuvre d'art autorise – sur le terrain relativement contrôlé du jeu des formes, les têtes coupées et les corps mutilés ne se corrompent pas.

« Ici ce sont (...) des terrasses ensoleillées qui sont remplies de têtes de vieux amiraux aux regards morts, tandis que la grandeur du décor, riche en ruines, en constructions hautaines et

³²¹ *Ibid.*, p.355.

compliquées, et en statues, fait ressortir encore l'éclat du sang, d'un rouge si pur, auprès d'un si grand nombre de pierres blanches... »³²²

Globe solaire et globe oculaire ont ici le même caractère halluciné³²³, et l'humain et l'architectural se confondent dans le même mouvement de couleur exacerbée et de dévastation. C'est du moins ce que semble confirmer le vers central du poème que Leiris « extrait » du tableau et qui clôt l'article :

« Egouts coupés Boyaux tranchés Dignes emportées Ponts rompus »

Le vers condense les puissances de séduction que Leiris identifie dans le tableau³²⁴, autant le massacre que la débâcle et la ruine, les chairs mises à nu et la fin de la civilisation. La note de bas de page, point visuel final sur la page, insiste autant sur le pouvoir véritablement magique de l'image que sur l'idée de ruine, mais cette fois sur un ton mi-railleur mi-sérieux :

« Ce tableau semble être de ceux que le destin a voués de toute éternité à d'étranges avatars. Si tout ce qui vient d'être dit à son sujet des événements troublants auxquels il aurait pu être mêlé reste dans le domaine de la pure hypothèse, il n'en est pas moins vrai que, de nos jours, il a été le principal sujet d'un fait curieux. Un 11 novembre, jour anniversaire de l'armistice, il s'est trouvé – par quelle mystérieuse succession de hasards ? – que cette scène de massacre s'est décrochée, au beau milieu de la minute de silence, et est tombée à terre avec un bruit terrible... »

Le marquis de Jaucourt, qui conserve à l'époque cette œuvre dans sa collection privée, est-il à l'origine de cette anecdote ? Ou est-ce Leiris qui la cristallise tout naturellement à la fin d'un texte où les décapitations jouent un rôle majeur ? L'œuvre, comme dans les romans gothiques, acquiert une vie propre et envoie des signes aux hommes – mais comment interpréter ces signes ? Est-elle prémonition des catastrophes à venir qu'appellent de leurs vœux Bataille et Leiris (sans se douter de celle qui va concrètement avoir lieu), ou rejoue-t-elle par sa chute et comme en mode mineur la fin d'un conflit meurtrier ? Il s'agit dans tous les cas d'une œuvre capable de produire « un bruit terrible », autant verbal (Leiris a longuement déployé dans son propre texte les *massacres* que Caron détaille) qu'inarticulé – et c'est pour le moins un attribut peu commun pour une peinture !

1.2.5 La postérité de l'informe bataillien

Le numéro 7 de *Documents* contient l'article « Informe », plusieurs textes que l'on peut lire comme autant de prolongements, tels « Crachat » et « Débâcle », et différents articles qui seraient autant de développements pratiques de la notion, tels « Le *Jeu lugubre* » ou « Une peinture d'Antoine Caron ». Ce type d'analyse implique une lecture à rebours : tout le numéro serait tendu vers le *Dictionnaire* qui le clôt et qui en serait donc le noyau décentré ; nous supposons également ainsi que l'article

³²² *Idem.*

³²³ Ouverture extrême et fixe qui ne va pas sans rappeler les motifs déployés par Bataille dans *Histoire de l'œil*.

³²⁴ L'œuvre de Caron n'a rien d'informe en elle-même, le peintre produit une image cruelle mais non déclassante ni perturbante, puisqu'il illustre un événement historique de manière précieuse et soignée ; c'est l'interprétation leirisienne qui transforme l'œuvre en objet informe.

« informe » a une portée capitale, puisqu'il « contamine » le reste, en nous amenant à lire toute la revue sous ses auspices. Mais comme cela a déjà été évoqué, le court texte n'a point eu, lors de sa publication, l'impact qu'il a pu avoir par la suite. C'est pourquoi il faut rester prudent, et s'efforcer de ne pas réifier une définition ou un socle conceptuel inamovible. A la lumière des deux longs articles cités de Leiris et de Bataille, on a pu avancer une première et minimale détermination de ce que serait une œuvre informe en tant qu'*objet poussant au cri*, voire en tant qu'*objet qui crie*. Cette courte proposition a le mérite d'attirer l'attention sur l'urgence et la violence de ce qui se joue dans *Documents* : la revue met en jeu une conception déchirante, au sens littéral, de l'expérience esthétique. L'urgence et la violence ne sont pourtant pas l'apanage de ces dissidents³²⁵ du Surréalisme. Avant eux, Dada s'exprimait déjà en des termes d'une grande cruauté³²⁶, et les Surréalistes eux-mêmes ont au même moment une attitude offensive³²⁷. L'attitude des aînés que sont Freud et Valéry, tous horizons de pensée confondus, si elle est plus assagie, n'en est pas moins inquiète : l'invention de l'inconscient a remis en mouvement des problématiques anciennes avec une force renouvelée, et il faut désormais comprendre l'art de l'intérieur, l'ouvrir à ce qui le travaille souterrainement de la façon la plus consciente et volontariste possible. Dans ces années 1920, le débat n'est pas tant de savoir ce qu'est l'informe comme de savoir ce qu'il faut en faire. Dans *Documents*, Bataille et à sa suite Leiris, mais aussi Einstein ou Boiffard s'interrogent sur le meilleur moyen de déstabiliser les catégories établies et mettre sens dessus-dessous le monde existant. L'informe, qui concernait jusque-là plutôt la sphère artistique, devient dans ces premières décennies du siècle une question philosophique et politique. Les avant-gardes artistiques entendent désormais changer l'homme et le monde, l'informe est l'outil que certaines d'entre elles se donnent pour y parvenir au plus vite. La réflexion porte donc autant sur le « mode d'emploi » de l'informe que sur sa « valeur d'usage ».

La deuxième Guerre mondiale transforme ce paysage : les massacres et les cataclysmes que Bataille et Leiris, entre autres, appelaient de leurs vœux, ont dépassé leurs plus folles aspirations. Ce n'est pas pour autant que la question de l'informe est écartée : elle « s'incarne » en partie dans la peinture de la nouvelle génération que l'on va bientôt appeler « informelle ». Il ne s'agit pas là d'une mise en application des propositions du Bataille de *Documents* mais plutôt d'une remise en jeu des questions formelles anciennes à l'aune de la déconstruction du sujet (peint autant qu'humain) qu'on menée à bien les avant-gardes. Dès 1948, Michel Tapié écrit, à propos de l'exposition « White and Black »³²⁸, à

³²⁵ L'adjectif est employé par Rosalind Krauss dans « On ne joue plus » (1984), réédité dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

³²⁶ Pour une large réédition de textes originaux, voir Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 2005.

³²⁷ Voir plus haut, 1.2.3, « La femme cachée dans la forêt ».

³²⁸ Voir *White and black*, catalogue d'exposition, édité par la Galerie des Deux Iles, Paris, 1948.

laquelle participent Arp, Bryen, Fautrier, Germain, Hartung, Mathieu, Picabia, Uzac et Wols : « (...) l'Incohérent et l'Informe enfin lâchés gagnent sur tous les terrains. » En mars 1951, pour « Véhémences confrontées » à la galerie Nina Dausset, qui réunit Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel et Wols, il précise « chacun a abordé le domaine indéfini de l'informel. »³²⁹ C'est le terme qui devient consacré, « Informe », même anobli par la majuscule, étant sans doute jugé par trop péjoratif pour qualifier cet art que le critique entend promouvoir. Une deuxième exposition, consacrée à Dubuffet, Fautrier, Michaux, Mathieu, Riopelle et Serpan est organisée par Paul Facchetti dans son Studio en novembre 1951, qui porte le titre « Signifiants de l'informel »³³⁰. Elle consacre ceux que l'on considère désormais comme les deux grands représentants français de la mouvance, Fautrier et Dubuffet. Leur traitement de la matière picturale marque la réflexion critique hexagonale, qui connaît un moment intense en 1962 dans le débat sur la « forme en acte » que nouent Jean Paulhan, Yves Bonnefoy et Henri Maldiney. En 1962, Paulhan faisait paraître *L'art informel : éloge*³³¹. La même année, Yves Bonnefoy écrivait l'article « Dualité de l'art aujourd'hui »³³². Après sa parution, la revue *Art de France* adresse un questionnaire d'enquête sur le sujet à des historiens et critiques d'art, à des poètes et à des philosophes. Après un rappel des termes de l'article de Bonnefoy est posée la question centrale : « (...) n'y a-t-il pas contradiction [pour l'art informel] entre sa fatale immobilité d'image et son objet, qui paraît indissociable du devenir ? Cette question (qui, il faut le répéter, ne porte, entre toutes les tendances de l'abstraction, que sur l'informel, et qu'elle définit, peut-être mal à nos yeux, tout autant qu'elle interroge) vous paraît-elle bien fondée, ou quelle question substitueriez-vous à celle-là pour formuler une crise que vous ressentez peut-être ? »³³³ Henri Maldiney y répond par son texte « Forme et art informel »³³⁴, qui restera inédit jusqu'en 1973. Il y souligne, sans employer le mot, que l'art informel n'est pas informe, qu'il a une intentionnalité et une rationalité propres : « La peinture informelle entend bien (...) n'être pas une image des délabrements ou des érosions de choses dont les taches et les linéaments les moins organisés ouvriraient la porte des mirages, à la manière d'une planche de Rorschach. »³³⁵ Cet art-là, dont la matière est grumeleuse et bien visible, qui revendique sa maladresse ainsi qu'un

³²⁹ Voir *Véhémences confrontées*, catalogue d'exposition, édité par la galerie Nina Dausset, Paris, 1951. La brochure contient des textes des artistes, introduits par Michel Tapié. Il est à remarquer que, si elle n'ignore pas le travail de Pollock, la critique française de ce temps y est généralement indifférente.

³³⁰ Voir Frédérique Villemur et Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti : le studio : art informel et abstraction lyrique*, Arles, Actes Sud, 2004.

³³¹ Jean Paulhan, *L'art informel : éloge*, Paris, Gallimard, 1962.

³³² Yves Bonnefoy, « Dualité de l'art aujourd'hui », *Art de France, revue annuelle de l'art ancien et moderne*, n°2, 1962, p.280-296.

³³³ Question citée par les éditeurs d'Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, « Forme et art informel », Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p.102, note 1.

³³⁴ Henri Maldiney, *ibid.*, p.102-116.

³³⁵ Henri Maldiney, *ibid.*, p.110.

certain mauvais goût³³⁶, acquiert une dignité et s'éloigne ainsi de la laideur de l'informe bataillien. C'est toute une conception de l'humain qui sépare l'informe et l'informel : « L'homme debout sur la terre dans l'exclamation de sa verticalité est exposé à l'espace enveloppant : dressé sur le sol et investi sous le ciel. Mais appelé par l'horizon même à unir terre et ciel, et déjà *ici* penché vers un *là* ; il est en même temps le point d'interrogation de tout. »³³⁷ La « figure humaine » corsetée de Bataille semble bien loin de cet être héroïque...

Alors que l'art informel connaît ses heures de gloire, Bataille poursuit sa réflexion sur l'art, et publie en 1955 *Lascaux ou la naissance de l'art* et sa monographie sur *Manet*. Jusques à son dernier livre, *Les larmes d'Eros*, il s'intéresse au surgissement des formes et à la fascination que peuvent exercer certaines images, restant toujours aussi attentif à l'opération de déclassement de l'informe. Mais l'époque est plutôt à une histoire de l'art centrée sur les « styles » et les « écoles »³³⁸. Il faut attendre Hubert Damisch pour voir un retour sur la notion : dans son article « L'informel »³³⁹, de 1970, il établit une distinction entre l'informel comme catégorie stylistique et l'informel comme opérateur théorique plus fécond, retrouvant dans le terme « l'informe » qui en avait été évacué. En effet, la notion bataillienne ne semble pas intéresser les historiens. « Malgré son livre sur Lascaux, malgré son admirable monographie sur Manet, Georges Bataille n'est jamais apparu aux historiens de l'art comme quelqu'un qui fût susceptible de les concerner directement : alors que des ethnologues peuvent encore se dire « leirisiens » ou « batailliens », les historiens de l'art n'ont toujours pas, c'est l'évidence, osé s'affronter à une telle pensée de l'image. Ils n'ont pas cru devoir apprendre quelque chose de *Documents*, et ils continuent de puiser leur savoir, plus tranquillement il est vrai, dans la vénérable *Gazette des beaux-arts*. Ils sont probablement prêts à traiter Bataille comme un objet de savoir – un « symptôme » littéraire de l'histoire du surréalisme – mais non comme un *outil de savoir*, une possibilité encore inexplorée de comprendre ce que « symptôme », « forme » ou « image » veulent dire. »³⁴⁰ Rosalind Krauss³⁴¹ fait donc figure d'exception.

Le contexte théorique nord-américain de la fin des années 1960 explique son approche de Bataille : prenant appui sur la psychanalyse lacanienne et sur le structuralisme, Krauss et ses pairs

³³⁶ Voir Valérie da Costa et Fabrice Hergott, *Jean Dubuffet : œuvres, écrits, entretiens*, Hazan, Paris, 2006.

³³⁷ Henri Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p.194.

³³⁸ J'ai évoqué plus haut le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* de Malraux, qui est à l'origine des éditions Citadelles et Mazenod; aux Etats-Unis, Clement Greenberg et Harold Rosenberg sont en train de construire l'édifice critique du nouvel art américain.

³³⁹ Hubert Damisch, « L'informel », *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, éditions du Seuil, Paris, 1984, p.131-141.

³⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informelle, op.cit.*, p.379.

³⁴¹ « A l'exception notable, faut-il le rappeler, de Rosalind Krauss, qui, à partir de réflexions sur la photographie surréaliste et sur Giacometti avant 1934, aura bouleversé sa propre approche formaliste en l'« inquiétant » et en l'« irritant » - pour parler comme Bataille – au contact d'une pensée de l'informe », Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informelle, op.cit.*, p.379, note 3.

commencent à remodeler le discours « moderniste »³⁴² ; les grandes sommes théoriques de Clement Greenberg et de Harold Rosenberg, qui avaient permis à toute cette génération formée dans les années 1950 de s'affranchir de la critique existentialiste et subjective, font désormais l'objet de profondes remises en question³⁴³. *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty permet à Krauss de repenser le rôle du sujet dans l'évaluation de l'œuvre d'art et constitue la base de son texte de 1977, *Passages in Modern Sculpture*. Ce sont Derrida et Saussure qui accompagnent sa réflexion sur la photographie surréaliste dans les années 1980, et qui conduisent à l'analyse des papiers collés dans *The Picasso Papers*. L'exploration de l'image photographique comme opérateur inconscient suscite son intérêt pour les revues des années 1920 et 1930, et inaugure son travail sur Bataille. « Pour Bataille, *l'informe* est la catégorie qui permettrait la non-formulation de toutes les autres (...) car ce terme était censé permettre de concevoir la suppression de toutes les frontières à l'intérieur desquelles les concepts organisent la réalité, la divisent en petits paquets de sens (...). Allergique à la notion de définition, Bataille ne donne pas de sens précis à *informe*, il lui enjoint plutôt une tâche : défaire les catégories formelles (...). Cette notion d'*informe* ne propose pas un sens plus élevé, plus transcendant, obtenu par un mouvement dialectique de la pensée. Les limites des termes ne sont pas transcendées, mais simplement transgressées ou cassées, produisant *l'informe* par la déliquescence, la putréfaction ou le pourrissement. »³⁴⁴ Dès ses premières incursions dans *Documents*³⁴⁵, Krauss affirme l'inutilité radicale de *l'informe* ; il est hors dialectique et ne peut rien produire. Il est néanmoins une méthode : Krauss le lit alors comme l'une des opérations majeures à

³⁴² Voir la note de Jean-Pierre Criqui à la préface de Rosalind Krauss : « *Modernisme* est un terme ambigu dans le vocabulaire de la critique d'art américaine, en grande partie à cause de l'ossification de la position de Clement Greenberg, qui confisqua le mot pendant les années cinquante. Il s'agit de distinguer entre la théorie moderniste *au sens restreint*, à savoir celle de Greenberg et de ses suiveurs – une théorie qui finit par ne plus pouvoir admettre qu'un très petit groupe d'artistes dans son canon – et la théorie moderniste *au sens large*, qui évalue et isole dans l'art moderne à partir de l'impressionnisme sa capacité à la réflexivité et à l'autodéfinition. Il faut donc, symétriquement, distinguer deux oppositions au modernisme – selon qu'on l'entend au sens restreint ou au sens large. Dans les années soixante, par exemple, les artistes minimalistes s'attaquaient au modernisme greenbergien (mais ils souhaitaient élargir les possibilités de la réflexivité artistique, définies de manière trop étroite par Greenberg) ; en revanche, le rejet du modernisme au sens large, tel qu'il s'exprime dans la « Transavant-garde » ou dans la « Nouvelle Figuration », se fonde pour une bonne part sur un refus pur et simple de toute réflexivité. Reste que bon nombre d'artistes dits « post-modernistes » ou « post-modernes » participent de l'idéologie moderniste (au sens large) dès lors qu'ils conçoivent leur pratique comme une forme d'autocritique artistique. » Note 2, dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction française de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p.13.

³⁴³ Krauss raconte elle-même comment elle a pris conscience de ses déterminations théoriques et réalisé la faillite d'un certain discours sur l'art dans sa préface de 1983 à *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op.cit.*, p.7-12.

³⁴⁴ Rosalind Krauss, « Corpus Delicti », traduction Jean-Pierre Criqui, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p.64

³⁴⁵ L'article « No more play (Giacometti) » de 1984 s'intéresse déjà à l'univers de *Documents* et à ses contributeurs ; Krauss y emploie pour la première fois la notion d'*informe* comme outil d'analyse d'une œuvre concrète. Rosalind Krauss, trad. Jean-Pierre Criqui, « On ne joue plus (Giacometti) », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op.cit.*, p. 213-262.

l'œuvre dans la photographie de Boiffard ou d'Uzac : « L'absence de forme peut-elle être générée par des moyens mécaniques (...) ? L'idée d'un dictionnaire donneur de tâches plutôt que de sens annonce la teneur active, agressive de la pensée de Bataille, la séparant de l'attitude passive, expectante, de disponibilité au hasard chez Breton. L'idée que l'on peut construire une machine pour créer l'événement – une machine qui ne laisserait au hasard que l'agencement des détails – est mise en œuvre dans *l'Histoire de l'œil* (...). La méthode paranoïaque-critique de Dalí est, elle aussi, un truc. Il décrit sa stratégie de simulation du délire comme étant une machine propre à produire un assaut actif et agressif de la réalité. Un autre de ces mécanismes, de ces trucs, est de faire pivoter l'axe «propre » à l'homme – sa verticalité, station qui le définit par rapport aux animaux – vers l'axe opposé, horizontal. Cette opération, productrice de bassesse, est étroitement liée à la pratique photographique dont nous avons parlé. »³⁴⁶

La critique de *Pouvoirs de l'horreur* (publié par Julia Kristeva en 1980) joue dans cette recherche le rôle d'un catalyseur : en s'opposant à l'usage que fait Kristeva de Bataille pour asseoir sa conception de l'abjection, Krauss poursuit sa relecture du « moment *Documents* ». *Formless : a User's Guide* vient donc s'inscrire dans une continuité théorique, et prolonge la lutte contre l'abject kristévien. « C'est précisément ce projet durkheimien – lier le sacré aux puissances terrifiantes de l'impureté – que Julia Kristeva allait emprunter à Bataille lorsque, cinquante ans plus tard, elle développerait sa propre version d'une théorie de l'abjection. (...) [C]'est l'usage que fait Kristeva de ce terme, plutôt que celui de Bataille, qui est invoqué dans les entreprises récentes de théorisation de ce concept par rapport aux pratiques artistiques contemporaines. (...) Dans sa théorisation de l'abject, Kristeva prend un point de départ très différent de celui de Bataille : l'abjection n'est pas avant tout sociale – malgré tous les chapitres qui se fondent sur l'anthropologie de Mary Douglas dans *Purity and Danger* – mais mi-philosophique, mi-psychanalytique. »³⁴⁷ Kristeva se saisit de Bataille comme prétexte, sans en tirer les conclusions qui s'imposent. C'est ce reproche que Krauss, et avec elle Yve-Alain Bois, adressera par la suite aux lectures concurrentes de la sienne : il faut lire Bataille dans son propre univers de pensée, et dans la continuité et la cohérence de son œuvre, pour pouvoir se prononcer sur l'informe. Toute la question est de déterminer quel est cet « univers » de départ, quelles en sont les composantes principales – pour Krauss, l'analyse socio-politique de Bataille est la donnée essentielle à prendre en compte.

« [L'] « abjection », parce qu'elle autorise une thématique des essences et des substances, est ce qu'il y a de plus contraire à l'idée d'informe. (...) Que serait cependant penser l' « abjection » sans renvoyer aux objets de dégoût (...) ? Bataille nous le montre : ce serait penser le concept en tant

³⁴⁶ Rosalind Krauss, « *Corpus Delicti* », art.cit., p.65

³⁴⁷ Rosalind Krauss, « Le destin de l'informe », *L'informe, mode d'emploi, op.cit.*, p.224-225.

qu'opération, procès d'altération, procès où il n'y aurait pas de termes fixes, d'essences, mais seulement des énergies au sein d'un champ de forces (...). Si Bataille s'intéresse à cette brisure interne du sens, c'est parce qu'elle produit, comme toute fission, de la perte (...). L'inévitable gâchis des systèmes de signification, le matériau qui n'est plus recyclable dans les grands procès d'assimilation, qu'ils soient intellectuels – la science ou la philosophie – ou sociaux – les opérations de l'Etat –, Bataille entend les explorer.»³⁴⁸ Pour Krauss comme pour Bois l'informe ne peut être tel que s'il ne produit rien, s'il n'est que gâchis ; c'est l'interprétation *productive* de Georges Didi-Huberman qui est nettement visée ici.

S'il s'intéresse tout autant que Krauss à Lacan et au structuralisme, Didi-Huberman, élève de Damisch et grand connaisseur de la pensée de l'art allemande, s'oppose à la critique américaine dans sa lecture de Bataille en ce qu'il tire l'informe du côté de la productivité. La pensée de Walter Benjamin, les écrits de Carl Einstein et surtout l'exemple d'Aby Warburg informent son approche³⁴⁹. Pour Didi-Huberman, Bataille est un véritable *outil de savoir*³⁵⁰ qu'il faut faire jouer sur les images. Autant philosophe qu'historien de l'art – ou plutôt historien des formes, comme Warburg lui-même – il ne peut accepter l'absolue négativité que postule Krauss. En travaillant le lien entre textes et images dans *Documents*, ce que personne jusqu'ici n'avait entrepris dans le détail, il dégage une méthode et une pensée structurée. Krauss fait de l'informe bataillien l'équivalent textuel et conceptuel de la photographie surréaliste³⁵¹ là où Didi-Huberman préfère considérer texte et image comme formant

³⁴⁸ Rosalind Krauss, « Le destin de l'informe », *L'informe, mode d'emploi, op.cit.*, p.234.

³⁴⁹ Au point de faire de Bataille un Warburg français... « Il suffit d'ailleurs d'un changement minime de perspective, d'un regard un peu « éloigné » (...) pour comprendre en quoi la revue *Documents*, malgré – ou grâce à – son caractère littéraire, provocateur et fébrile, malgré sa *vitesse* excessive et son refus de se plier jusqu'au bout à la patience des conventions savantes, menait en France un travail de *dépassement de la pensée iconographique comparable*, jusqu'à un certain point, à ce qui se lisait déjà dans les publications de l'institut Warburg. Un monde *thématique* sépare, bien entendu, l'œuvre de Warburg (Renaissance florentine, chevelures à peine dénouées des nymphes antiques) et celle de Bataille (« peinture pourrie » de Miró ou de Picasso, violence atterrante des motifs sexuels). Mais la comparaison *méthodologique* mériterait (...) un examen approfondi. (...) C'est que tous deux adressaient le même genre de question *anthropologique* au monde des images et à celui des conduites sociales. Au bout du compte, une même pratique interprétative se faisait jour, vouée à faire fuser le sens – à tous les sens, destructeur et producteur, de ce verbe – par un travail de montage figuratif que les planches presque muettes de *Mnémosyne*, exactement contemporaines de *Documents*, incarnent si bien dans l'œuvre de Warburg. Peut-être la « survivance » qui obséda Warburg et la « décomposition » qui obséda Bataille devraient-elles un jour prochain se réunir dans la bibliothèque de l'historien d'art, afin qu'il en use comme d'un organon dialectique. » Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, p.380-381.

³⁵⁰ Voir plus haut, note 126

³⁵¹ « Mais l'informe est avant tout une matière conceptuelle, qui permet de penser la suppression des frontières signifiantes, la déconstruction des catégories. C'est une notion qui a pour tâche de faire tomber le sens de son piédestal, de le faire descendre dans le monde, de lui asséner un coup bas. Que de figures de la chute, que de bouches basculées au sommet du crâne ! Les *Nus* de Brassai par exemple, *Anatomies* ou *Facile* de Man Ray, ou encore *Affichez Vos Images* de Ubac. Les photographes surréalistes ont été des maîtres dans l'utilisation de la plus simple des notions formelles : faire pivoter l'image du corps pour obtenir une géographie

un tout hybride à interroger. Il crée ainsi un objet complexe qu'il devient possible de transformer et de manipuler : l'informe n'est plus simplement un texte étrange conceptuellement irrécupérable, mais une manière d'existence paradoxale de la forme : « L'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable, et plus précisément – car il eût suffi de dire *déformation* pour nommer tout cela – d'engager la forme humaine dans ce processus (...) »³⁵² Didi-Huberman s'efforce d'inscrire l'informe dans la totalité de la pensée bataillienne sur l'art, pour poursuivre ses propres recherches amorcées avec *Invention de l'hystérie* en 1982³⁵³. Bataille lui a permis de forger la notion centrale de « dissemblance », qui articule son observation de *Documents* et de la photographie surréaliste. « La photographie de Man Ray [*Explosante-fixe*] procède certainement de l'acéphalité bataillienne qu'il a souvent traitée ailleurs. Mais la particularité de l'informe, dans cette image, est qu'il se produit affirmativement, dans l'exercice et la joie fondamentale d'un rythme corporel : ce n'est plus l'informe comme négativité, castration, poussière ou loque écroulée à terre ; ce n'est pas, non plus, l'informe comme sublimité ou comme envol de corps dissous. C'est *l'informe à même son geste*, l'informe comme étoilement et densification du mouvement (sa densification, dis-je, et non pas sa fixation : bref, la matérialisation de sa durée, de sa « traîne »). »³⁵⁴

Didi-Huberman vise à son tour, dans son analyse de Man Ray, les interprétations de Krauss ; du moment qu'il y a image, il ne peut pas ne pas y avoir affirmation de quelque chose, ici d'un « rythme corporel », ailleurs dans *Documents* d'une « ressemblance transgressive »³⁵⁵ : « (...) l'informe ne qualifie aucunement des termes – des « choses informes » en tant que telles – mais des relations : l'informe, ce n'est ni une pure et simple négation de la forme, ni une pure et simple absence de forme. Ce n'est pas non plus ce qu'on a si souvent entendu à son propos – l'« abject » comme tel, ou le *scatterological* dont, tout récemment, parlait encore Hal Foster. Rosalind Krauss, débattant sur la question, répondait à Foster que l'informe bataillien doit être entendu structurellement... ce qui ne va pas sans poser, par voie de conséquence, un problème aigu sur la façon dont le mot « structure » doit, désormais, être entendu. Que cette façon d'entendre le mot « structure » vise une dynamique, un processus, cela n'est pas douteux. Toute la « chorégraphie » de *Documents* – la danse cruelle des

différente. Une géographie qui déconstruit la *forme* de la forme humaine. » Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, traduction de Michèle Veubret, Paris, Au même titre éditions, 2002, p.216

³⁵² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, p.134

³⁵³ Ou comment les images peuvent créer un discours spécifique, et construire le réel... L'une des plus éclatantes illustrations de ce principe est mise en œuvre dans *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

³⁵⁴ Georges Didi-Huberman, « L'espace danse, étoile de mer explosante-fixe », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°94, 2005, p.42

³⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, p.134

ressemblances qui s'y agitent – l'atteste avec force. Mais ce processus lui-même, quel est-il ? Comment peut-on l'aborder ? Telle est, désormais, la question fondamentale. »³⁵⁶

Les auteurs de *L'informe : mode d'emploi* lui renvoient la critique : « Forgeant l'oxymoron « ressemblance informe », Didi-Huberman réintroduit en force tout ce que la pensée de l'informe telle que nous la comprenons voulait évacuer. Le projet théorique de *Documents* devient une « anthropologie de la ressemblance et de la cruauté » ; « le mouvement de l'informe » est déclaré se mettre en branle « lorsque la "Figure humaine" se décompose et que "crient" les ressemblances » ; l'informe est donné pour « une condition rythmique de la forme » ; la matière « concrète » chère à Bataille devient « concrète, c'est à dire figurale ». L'unité du thème réapparaît (...) ; la morphologie devient une catégorie essentielle ; la métaphore (...) y est un opérateur général. »³⁵⁷ Ce à quoi l'intéressé réplique en leur reprochant d'échafauder de toutes pièces la conception d'un « informe pur »³⁵⁸ qui n'aurait de visée qu'esthétique et qui ne se concentre que sur l'œuvre finalisée ; toute l'approche anthropologique de l'œuvre de Georges Bataille serait ainsi occultée, et toute tension dans sa pensée serait gommée par la même occasion.

Krauss et Didi-Huberman s'accordent au moins sur un point : l'abject kristévien rate son but, et ne dit rien qui vaille sur Bataille³⁵⁹. L'informe n'a rien à voir avec l'abject³⁶⁰, il faut écarter l'abjection de la

³⁵⁶ Georges Didi-Huberman répond à sa propre « question fondamentale » en forgeant le concept de « ressemblances transgressives », lui-même une dérivation du *dissemblable* hubermanien. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, p.136

³⁵⁷ Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi*, op.cit., p.73-74. La critique continue, et se retourne contre Bataille lui-même : « "L'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable", écrit Didi-Huberman : l'informe est tout bonnement rabattu sur la déformation. A ce compte, la moindre altération de l'anatomie humaine, dans un tableau par exemple, pourrait être dite participer de l'informe – autant dire que l'art figuratif moderne dans sa quasi-totalité se retrouverait englobé dans une telle définition. Autant dire aussi que ce que le terme d'informe recouvrerait à être ainsi élargi n'aurait plus aucune aspérité. Voilà le risque que l'on prend à vouloir à tout prix mesurer l'informe à la ressemblance ou à la dissemblance, au lieu de s'aviser que « ressembler à rien » n'est ni dissembler de quelque chose en particulier, ni ressembler à quelque chose qui se trouverait être rien. Cela dit, l'interprétation donnée par Georges Didi-Huberman (...) n'est pas entièrement loufoque. C'est en effet, paradoxalement, celle de Bataille dès qu'il se met à « appliquer » la notion d'informe à l'art qui lui était contemporain. (...) [C]e que Bataille a à dire sur l'art moderne dans *Documents* est en retrait, notamment quant à la question de l'informe, par rapport à tout ce qu'il écrit sur quoi que ce soit d'autre. Bataille n'est d'ailleurs pas seul en cause : c'est toute l'équipe de la revue, si diversifiée soit-elle, qui souffre de la même limitation. On pourrait qualifier cette limitation de figurative, ou (pour reprendre, en l'inversant, l'argument de Didi-Huberman) parler de limitation par hantise de la ressemblance. » Et ne pourrait-on conclure plutôt à un usage autre de l'informe, qui permettrait de tenir compte autant de la définition de Bataille que de certaines de ses observations sur l'art de son temps ? Avons-nous à faire à un aveuglement collectif des contributeurs de *Documents* ou à une radicalisation extrême (autant dans le sens de la « ressemblance informe » de Didi-Huberman qui aplanit la difficulté que dans le sens de « l'opération de l'informe » qui transforme la difficulté en absolu) de l'analyse des critiques actuels ? La polémique tend à se transformer en une querelle byzantine, bâtie sur des affirmations souvent indémonstrables...

³⁵⁸ Georges Didi-Huberman, « Image, matière : immanence », *Rue Descartes*, avril 2002, n° 38, p.86-89

³⁵⁹ Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls à discuter le concept kristévien d'abjection : Hal Foster, Benjamin Buchloh ou Judith Butler affirment également que l'abjection de Kristeva diffère absolument de celle Bataille. Il n'y a à

réflexion sur l'informe. Ils diffèrent sur tout le reste : le Bataille de Krauss est politique, celui de Didi-Huberman est esthétique. Elle le considère dans la lignée de Durkheim et s'intéresse principalement à ses écrits des années 1930-1950 tels que *La structure psychologique du fascisme* ou ses articles pour *Critique* ; il le lit à la lumière rétrospective de *L'Expérience intérieure*, et surtout comme l'auteur des grands textes sur l'art que sont *Manet* et *Lascaux*. Didi-Huberman affirme clairement son intention de transformer Bataille, en revendiquant en de nombreux points de ses écrits son entreprise *paradoxe* : « L'informe, ce n'est pas que le corps ouvert, écrasé, dépecé et dévoré de la victime aztèque soit seulement autre chose qu'une « Figure humaine » ; c'est l'avènement d'un paradoxe supplémentaire et décisif, infiniment plus cruel – infiniment plus réel – d'un paradoxe selon lequel tout « Figure humaine » demeure « Figure » et demeure « humaine », bien que capable d'ouverture, d'écrasement, d'écorchement ou de dévoration. Paradoxe exprimable en des termes qui fourniront la base de toute *L'Expérience intérieure* : cette chose, cette « masse », comme l'écrit Bataille, cette chair ouverte, écrasée, dépecée et dévorée, ce « résidu suprême » ne définissent rien d'autre que notre semblable, le destin toujours possible de notre propre ressemblance. »³⁶¹ Didi-Huberman tricote et détricote suivant les besoins de l'analyse³⁶² des relations au sein de *Documents*, et éclaire les uns par les autres les textes et les images de la revue. La « dissemblance » autorise Didi-Huberman à rapprocher des éléments hétérogènes, en invoquant le principe warburgien de survivance³⁶³. Ce faisant, il opère à son tour des montages, faisant dire à l'association des textes et des images quelque chose qui n'est peut-être pas si clairement énoncé dans *Documents*. En opérant des coupes et des rapprochements très argumentés, l'article « informe » est diffracté à l'infini. Krauss quant à elle préfère travailler uniquement les textes de Bataille, dissociant les images et notamment la photographie d'un corpus éminemment conceptuel. Ce faisant, lequel des deux

notre connaissance que Paul Hegarty qui discute ce point de vue. Voir sur la question son article « As Above, So Below: Informe/Sublime/Abject », *The Beast at Heaven's Gates. Georges Bataille and the Art of Transgression*, Andrew Hussey (dir.), New York, Rodopi, 2006, p.73 sqq.

³⁶⁰ On comprend leur raideur sur la question : la théorie sur l'abjection de Kristeva est souvent brandie, avec plus ou moins de nuance, pour défendre un art contemporain qui use et parfois abuse des humeurs et des fluides, se revendiquant transgressif parce que provoquant le dégoût et le rejet. Le parcours critique de Jean Clair est l'exemple même de ce ras-le-bol suscité par l'abjection : il a commencé par en explorer les puissances transgressives (voir notamment *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989) pour rejeter aujourd'hui l'intégralité de l'art contemporain parce que compromis avec elle (voir *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011).

³⁶¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, p.136.

³⁶² Le jeu cité sur « figure humaine » le montre assez bien : Didi-Huberman développe initialement (p.36 et suivantes de *La Ressemblance informe*) toute une argumentation expliquant comment Bataille assassine la « figure humaine », qui ne devrait jamais s'en relever tellement la déconstruction est rageuse et efficace ; or quelques pages plus loin, et pour étayer son utilisation affirmative de l'informe, il recourt à un tour sémantique (« figure humaine » qui cesse, par la séparation opérée par le critique, d'être une expression bataillienne pour retrouver une densité de sens chargée d'humanisme) qui fait fi de toute la construction antérieure et retravaille le texte même de Bataille...

³⁶³ Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002

critiques serait le plus fidèle à Bataille ? Les deux revendiquent pour eux-mêmes d'être vraiment batailliens – or est-ce seulement possible ? Et est-ce là la garantie d'une démarche critique féconde ? Nous l'avons évoqué au départ de cette enquête, Bataille lui-même oscille dans son interprétation de l'informe³⁶⁴ : peut-on prétendre alors à l'établissement d'une doctrine fixe sur la question ? Krauss et Didi-Huberman, s'attaquant avec vigueur aux propositions de Kristeva, ont inauguré une nouvelle lecture de Bataille, très attentive à la complexité et à la multiplicité chorale de son œuvre. En prenant chacun parti pour deux interprétations possibles de l'informe, ils ont également permis de dégager des propos provocateurs de Bataille un ensemble d'outils maniables applicables à l'art et à la littérature. Leur postérité en la matière³⁶⁵ prend d'ailleurs une voie à mi-chemin entre les deux positions : l'informe bataillien peut être, selon les critiques, pure négativité ou productivité paradoxale ; il sert avant tout à comprendre le fonctionnement d'œuvres qui s'éclairent d'un nouveau jour grâce à ces recherches³⁶⁶. L'accent mis sur les œuvres concrètes et leurs caractéristiques matérielles, qu'il s'agisse de textes ou d'œuvres plastiques, est d'ailleurs ce qui a permis de désamorcer le blocage théorique : comparant l'exposition « L'informe : mode d'emploi » à la théorisation de l'Anti-Form par Robert Morris en 1968, Richard Williams pointe clairement l'impasse *puritaine* qu'il y a à trop insister sur le processus ou sur la dialectique³⁶⁷. L'informe selon Bataille est excessivement matériel³⁶⁸, intimement proche du corps (n'est-il pas crachat avant

³⁶⁴ Voir introduction.

³⁶⁵ Qui a mis quelques années à se mettre en place, tellement la prise de parti pour l'une ou l'autre interprétation a occupé le débat pendant longtemps.

³⁶⁶ Les diverses analyses textuelles contenues dans *Formless : Ways In and Out of Form* [Patrick Crowley et Paul Hegarty (éds.), Peter Lang AG, Academic European Publishers, Bern, 2005] en attestent pour le domaine anglophone. Pour le domaine francophone, on pense aux colloques *Le corps de l'informe* [Evelyne Grossman (dir.), actes de colloque publiés dans *Textuel*, n°42, 2002] et *Forme et informe dans la création moderne et contemporaine* [Bernardo Schiavetta et Jean-Jacques Thomas (dir.), actes de colloque publiés dans *Formules*, n°13, 2009] ou encore à *La littérature et le divan – l'écrivain face à la psychanalyse* [Frédéric Sayer (dir.), Paris, éditions Hermann, 2011], qui refait une place d'honneur aux analyses de Julia Kristeva sur l'abjection à côté des considérations sur l'informe de Georges Bataille.

³⁶⁷ « [Krauss and Bois's] 'informe' actually has less to do with Bataille than with American ideas about sculpture from the 1960s. (...) The differentiation of 'informe' from 'abject' interests me a great deal. The strenuous attempts on the part of the curators to de-emphasise the material character of the work in favour of the overarching process of making low results, oddly, in a kind of puritanism, as if the curators wanted to represent the low but in some way did not want to get their hands dirty. » Richard Williams, « Informe and Anti-Form », *The Beast at Heaven's Gate*, *op.cit.*, p.143 et p.148.

³⁶⁸ « What I am saying about both 'Anti-Form' and the warehouse exhibition that followed, is that both exhibit a kind of repression. Both present an inquiry into materials and processes that is directed at quite limited questions: what happens to sculptural form if you use soft materials? Can usual arrangements of stuff be made to work as well as more formal ones? Can sculpture be temporarily? At the same time, both the essay and the exhibition present some disturbing material, whether in the form of the sculptures themselves, or the circumstances in which they were displayed. This capacity to disturb seems to have been acknowledged, but only fleetingly, and for the most part it remains (...) a kind of unconscious. "Informe: mode d'emploi", it seems to me, performs the same repressive function, but on a larger scale. It brings together some highly disturbing materials, but they are discussed in terms of universal processes rather than their specific natures. They are exemplars of overarching processes of making low, the shift from vertical to horizontal and so on. The result is, strangely, a sort of puritanism. Bataille's writing is about as far from this as it is possible to get, dependent for

tout ?) ; vouloir le transformer en opération purement intellectuelle c'est oublier son aspect foncièrement révoltant. Il faut donc s'autoriser à trahir la théorie pour mieux comprendre les œuvres, et ne surtout pas commettre l'erreur d'oublier la matière et les corps. L'abjection reprend des droits, mais est-ce vraiment trahir Bataille que de s'y intéresser ?

C'est donc bien une position intermédiaire et hybride qui sera adoptée ici : ni tout à fait kraussienne, ni fondamentalement didi-hubermanienne, notre intention est d'utiliser l'informe comme outil d'analyse d'œuvres concrètes. Pour ce faire, nous devons considérer avec Didi-Huberman que l'opération dont parle Bataille produit bien quelque chose – mais contre lui, nous ne considérerons pas toute opération de *déformation* comme faisant partie de l'informe, et nous ne postulerons pas de *gai savoir* : les œuvres participant de l'informe sont souvent dysphoriques. L'insistance de Krauss sur le processus de l'informe reste extrêmement féconde : avant d'être un motif ou de faire figure, l'informe est une opération qui travaille de l'intérieur la création, et la mine parfois fondamentalement. Suivant les analyses de Paul Hegarty, nous nous autoriserons à penser l'abjection comme faisant partie de l'univers de l'informe, puisque les œuvres qui le convoquent se servent ponctuellement de l'abject pour parvenir à leurs buts de déstabilisation. Nous parvenons à cette méthode peu orthodoxe en lisant l'article « Informe » dans son contexte global : les contributeurs de *Documents*, ethnologues, historiens, écrivains ou artistes, ne semblent pas tant *aveuglés* par la figure qu'obsédés par les conditions de son apparition.

its effects on quite specific horrors, invariably bodily.» Richard Williams, «Informe and Anti-Form», art.cit., p.153.

1.3 Réactiver l'informe : comment un non-dit est devenu une obsession

1.3.1 Une invention et sa réinvention

L'informe en tant qu'objet conceptuel est une *invention*³⁶⁹ du XXe siècle qui se construit en deux temps : un premier mouvement intervient dans les deux décennies inaugurales du siècle, autour de Freud et des Surréalistes – *Documents* cristalliserait ainsi les aspirations révolutionnaires et transgressives de toute une génération cherchant dans l'art et la littérature le moyen de changer la vie. Un deuxième mouvement est lisible dans les deux dernières décennies du siècle, dans le débat transatlantique sur l'œuvre de Bataille : un effort d'exégèse et de réédition³⁷⁰ donne lieu à deux interprétations divergentes qui retravaillent autant *Documents* que la psychanalyse. Ce second temps de l'invention se pense lui-même comme un inventaire de l'héritage des avant-gardes ; cet inventaire, qui n'aurait pas été effectué auparavant, permet alors une réactivation théorique efficace de questions trop longtemps laissées de côté. L'élan critique donne naissance ensuite à des œuvres plastiques³⁷¹, qui prennent appui sur ce corpus redécouvert et viennent renouer avec l'élan transgresseur des débuts. Or ce mouvement de réinvention de l'informe, qu'il s'agisse de la veine kraussienne ou de la veine didi-hubermanienne, pense son objet dans la globalité de l'œuvre de Bataille laissant de côté l'historicité de *Documents*. Ines Lindner attire l'attention sur ce point : la revue est si peu métaphorique qu'elle suppose un passage à l'acte. En effet, les collaborateurs de Bataille vont tous s'illustrer *en pratique*³⁷². L'entreprise de *Documents* réussit ne serait-ce que dans la biographie concrète de ses auteurs: le discours vole en éclats et l'action prend le dessus. Didi-Huberman le signale, l'ethnologie est l'une des héritières directes de la revue ; or comme Lindner l'indique, le cinéma en est également très redevable, qu'il s'agisse des recherches de Jean Rouch, étroitement lié à Marcel Griaule, ou des expérimentations postérieures de Chris Marker³⁷³. Il est

³⁶⁹ Au sens archéologique du terme.

³⁷⁰ Denis Hollier réédite l'intégralité de *Documents* en 1991, par exemple.

³⁷¹ C'est ainsi que Rosalind Krauss interprète par exemple la série *Disasters* de Cindy Sherman ; voir « Le destin de l'informe », *L'informe, mode d'emploi, op.cit.*, p.234.

³⁷² «*Documents* is deictic and apodictic in tone and image. There is no room for metaphor. It refers to scientific discourse only to explode it. At the end of the demontage work of *Documents*, the path into practice has been opened up. The ethnologists went into fieldwork (Marcel Griaule, Michel Leiris, and André Schaeffner left for an expedition to Dakar-Djibuti); the photographer André Boiffard became a radiologist; Robert Desnos ceased to write film critiques and began instead to shoot documentary films; Georges Bataille opened an "academy"; and, finally, the art theorist Carl Einstein joined the Spanish anarchists. And yet "défaire," the practice of de-defining, is virulent in its differing manifestations, and perhaps most successful in the type of art that seeks to free itself from "art": art practices that are more interested in the processes than in the results. » Ines Lindner, «Picture Policies in *Documents*: Visual Display and Epistemic Practices», trad. Oliva Landry et Richard Gardner, *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°15, 2010, p.50-51.

³⁷³ Ines Lindner est en effet la seule qui suggère cette piste de recherche : « The interest in the de-centered ethnographic gaze is found in the arts as well as mediated through Jean Rouch's cinema. Since the 1950s experimental films activated the interspace between pictures and text. Chris Marker's films work with the dynamic derived from the techniques *Documents* experimented with. The activation of the inter- space between picture and text became popular in the realm of visual art from the 1970s onwards with photo-based works. » Ines Lindner, art. cit., note 39

donc étonnant de remarquer que, malgré l'intérêt constant de *Documents* pour le cinéma et sa postérité en la matière³⁷⁴, les différents critiques préfèrent utiliser les notions de montage, de cadrage et de décentrement pour explorer les arts plastiques et la littérature. Notre propos n'est pas ici de retracer cet autre héritage visuel et de rétablir une continuité historique – les publications et expositions récentes s'y emploient avec succès³⁷⁵. Il s'agit plutôt de remarquer que, tout transgressif qu'il est censé être, l'informe sert à travailler avant tout des formes d'art que l'on pourrait qualifier de traditionnelles³⁷⁶. Ce fait nous semble avoir un lien étroit avec les non-dits de la réinvention récente de l'informe : les critiques actuels de *Documents* laissent de côté le cinéma tout comme ils écartent volontairement l'art ancien. Or l'article « Informe » fait partie d'un ensemble qui met sur un pied d'égalité l'art du passé et l'art du présent, l'ethnologie et Hollywood – et notamment un art ancien en pleine redécouverte alors, qu'il s'agisse de Piero di Cosimo³⁷⁷ ou d'Antoine Caron³⁷⁸. Bataille fait sans doute œuvre de rupture et de subversion avec son court texte sur l'informe et avec son entreprise éditoriale, il nous semble tout de même s'inscrire – d'une façon toute particulière qu'il faut observer à l'œuvre – dans une réflexion plus ancienne dont nous avons précédemment suivi quelques paradigmes. Nous ne prétendons pas dire que Bataille ne fait que prolonger la tradition renaissante de « l'image de hasard », mais dans les pages de *Documents* se joue quelque chose de l'ordre d'une réactivation, que la reconstruction actuelle de sa pensée oblitère.

1.3.2 Avatars d'un texte

Une piste textuelle se dessine qu'il est intéressant de suivre³⁷⁹. Nous avons évoqué plus haut comment Alberti infléchit radicalement dans le début de *De statua* la tradition de l'image de hasard³⁸⁰ : ce qui était jusque-là de l'ordre de l'anecdote devient avec lui une théorie de la naissance des formes. Reprenons le fragment concerné :

« Je pense que les arts de ceux qui entreprennent d'exprimer et de représenter, par leurs œuvres, les effigies et les ressemblances des corps créées par la nature ont dû leur origine à ce fait que, découvrant d'aventure certains contours sur des souches, des terrains ou autres

³⁷⁴ Le film d'Alain Resnais et de Chris Marker, *Les Statues meurent aussi* (1953) s'ouvre sur un propos qui fait écho au Bataille du « Langage des fleurs » : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. »

³⁷⁵ Voir par exemple Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2000 ou encore *Planète Marker*, l'exposition-cycle de projections qui a eu lieu au Centre Pompidou du 16 octobre au 16 novembre 2013, pour ne citer que les références accessibles en Français.

³⁷⁶ L'exclusion que font Krauss et Bois de la performance, l'intérêt exclusif de Didi-Huberman pour l'image en attesteraient.

³⁷⁷ Georgette Camille lui consacre un article dans le numéro 6 de la deuxième année (1930).

³⁷⁸ Nous avons déjà croisé l'article de Michel Leiris sur *Les massacres du triumvirat* dans le numéro 7 de la première année (1929).

³⁷⁹ Voir André Chastel, « Léonard et la pensée artistique du XXe siècle » (1960), *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, t.II, 1978, p.265-277.

³⁸⁰ Voir H.W.Janson, "The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought", art.cit., p.258.

choses semblables, ces hommes parent, modifiant quelquefois l'aspect de ces objets, les rendre pareils à des figures naturelles. Or les considérant avec l'esprit, et les examinant diligemment, ils s'efforcèrent de voir, tout d'abord, ce qu'ils pourraient y adjoindre ou en retrancher, finalement tout ce qu'il faudrait pour les rendre de telle sorte qu'il ne semblât rien leur manquer de ce qu'il pût leur donner un aspect réel et les compléter.»³⁸¹

Les composantes basiques du motif sont en place : un support brut donné, « certains contours sur des souches », et une technique de conversion de la vision, « les examinant diligemment, ils s'efforcèrent de voir ». Léonard va reprendre ce propos en le transposant du volume en trois dimensions de la souche à la planéité du mur, de la sculpture à la peinture³⁸². Cette verticalisation de l'objet central de la spéculation a sans doute à voir avec le référent « pierres bigarrées »³⁸³ : Léonard pense avec Alberti, mais connaît aussi ces objets prisés par les princes et conservés dans les *studiolo* et collections patriciennes. Evoquer ces œuvres qui lient étroitement le peintre et l'aristocrate est aussi une manière d'affirmer incidemment la noblesse de la peinture.

« Je ne saurais manquer de mentionner parmi ces préceptes un nouveau mode de spéculation (...) pour exciter l'esprit à diverses inventions. Le voici : si tu regardes les murs souillés de beaucoup de taches, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages (...). Tu pourras y voir (...) une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter. »³⁸⁴

Le discours est toujours à la première personne et il est aussi prescriptif, mais son ambition théorique est moindre en apparence : il ne s'agit plus d'un « je » embrassant la totalité de l'histoire des arts et évoquant les premiers hommes, « ils », mais d'un « je » plus proche du lecteur, celui du maître s'adressant à l'élève, « tu ». Léonard concrétise le propos d'Alberti, en annonçant d'emblée qu'il s'agit de « spéculer » sur les formes naturelles. Il déploie le motif du support brut à transformer

³⁸¹ Leon Battista Alberti, *De la statue*, traduction Claudius Popelin, Lévy, Paris, 1869, p.73-74 ; pour le texte original, voir plus haut, note 90.

³⁸² Janson indique les filiations possibles, et donne une explication contextuelle du succès du texte léonardien : « Whatever its exact date, *De statua* was soon eclipsed by *Della pittura*. The very fact that *De statua* was not translated into Italian until 1568 is indicative of its limited circulation. Thus Alberti's etiology of sculpture could not have been widely influential. Still, its effect can be traced in a number of ways. When Michelangelo spoke of "liberating" the figures "hidden" or "imprisoned" in the block of marble, his thought reflected, directly or indirectly, Alberti's description of the carver's procedure. But while in *De statua* this notion is derived from the primeval sculptor's dependence on chance images, Michelangelo uses it as a Neoplatonic metaphor entirely removed from its etiological context. On the other hand, the chance-image theory was extended to the field of painting and to contemporary artistic practice by Leonardo da Vinci. (...) The spotted walls here obviously play the same role as the tree trunks and clumps of earth in *De statua*; Leonardo, moreover, understands more clearly than Alberti did that chance images are not objectively present but must be "read into" the material by the artist's imagination. While he does not acknowledge his source and presents his study of chance images as "a new discovery", there can be little doubt that he did in fact derive the idea from Alberti, whose writings are known to have influenced his thinking in a great many instances. » H.W. Janson, art.cit., p.260-261.

³⁸³ Traduction de J.-C. Lebensztejn pour « se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie machie o pietre di vari misti ».

³⁸⁴ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduction André Chastel, Berger-Leuvrault, Paris, 1987 ; pour le texte original, voir plus haut, note 91.

par une technique de regard en œuvre achevée – son parcours logique est beaucoup plus explicite que celui d'Alberti, ce qui explique peut-être aussi le succès de ce court texte.

Vasari à son tour condense et modifie, et ce faisant opère une inflexion cruciale pour la postérité du texte :

« Il s'arrêtait parfois pour contempler un mur où s'étaient des crachats de malades, et il s'en inspirait pour les batailles de cavaliers, les villes les plus fantastiques, les pays les plus immenses. »³⁸⁵

Le support « mur » est désormais un acquis, la référence albertienne s'étant effacée. Un autre glissement est donc possible, non plus de l'horizontal au vertical, mais du moins au plus dense, de l'« humidité » au « crachat ». C'est là la modification principale et unique du référent léonardien qu'opère Vasari, mais elle porte à elle seule le caractère de Piero, nous l'avons vu. Cette dégradation de la tache au crachat fait ressortir la composante pathologique déjà présente dans le texte de Léonard³⁸⁶ et inscrit pour longtemps l'inquiétude dans la référence.

On sait combien le crachat est un objet marqué dans *Documents*³⁸⁷ ; le crachat de Leiris n'est plus sur un mur, mais il a quelque chose de minéral : « mieux qu'un quelconque caillou » dans la chaussure, il empêche la bonne marche de l'humanisme confiant. La dégringolade est totale dans l'article de Bataille : il n'y a plus ni mur, ni caillou ni chemin, juste l'immensité de l'univers réduite au déchet écrasé et au dégoût. Il est donc logique que, lorsqu'il s'agit d'évoquer la tradition picturale³⁸⁸,

³⁸⁵ Giorgio Vasari, « Vie de Piero di Cosimo », *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, livre V, op.cit, p.85 ; pour le texte original, voir plus haut, note 177.

³⁸⁶ Composante pathologique qui ressort lorsqu'on met côte-à-côte les différents passages concernant le « mur de taches », voir plus haut, 1.1.1

³⁸⁷ « Le crachat est enfin (...) le symbole même de l'informe, (...) pierre d'achoppement molle et gluante qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imagine l'être humain comme étant quelque chose (...) ». Michel Leiris, « Crachat – l'eau à la bouche », art.cit., p.382 ; « [A]ffirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » Georges Bataille, art.cit., *ibid.*

³⁸⁸ Le *Traité de la peinture* a déjà fait une première apparition dans *Documents* : « Léonard de Vinci propose comme excellent exercice de contempler longuement les plaques de fermentation produites par l'humidité sur les vieux murs : dans leurs dessins confus, l'œil arrive à deviner des formes qu'on dirait organisées et où l'imagination voit des combats de chimères, des visages de madones, etc. Quoique cette leçon soit généralement connue et citée, elle peut être rappelée ici, car certaines œuvres de Klee — qui peint sur carton — semblent une plaque de métal corrodée savamment par de multiples acides successifs, jusqu'à faire éclore grâce à cette subtile alchimie, cieux, fleurs, forêts, étangs ; l'artiste s'amuse alors à graver sur ces fonds peintes, avec une pointe probablement très rudimentaire, les accessoires qu'il convient d'ajouter à ces fantasmagories : petit chalet, animaux enfantins et comiques, et l'homme, qu'on reconnaît toujours comme tel du moment qu'il a une tête et marche sur deux jambes. En se gardant de pousser trop loin l'analogie, on pourrait se souvenir de certains dessins d'enfants, qui ne s'embarrassent d'aucun souci capable d'entraver l'élan de leur imagination. » Georges Limbour, « Paul Klee », *Documents*, n°1, avril 1929 [p.86-87 édition Denis Hollier]. La référence à Léonard, canonique, est couplée à la référence enfantine – on va voir comment ces deux références vont être remises en fonctionnement plus tard dans la revue.

Georgette Camille convoque non pas le mur de Léonard mais celui de Vasari, en lien direct avec l'artiste qu'elle contribue à redécouvrir :

« Nul parti pris d'un idéalisme imbécile tendant à la glorification de l'homme, nulle trace d'une vision anthropomorphique du monde, aucun signe de la curiosité naïve du début de la Renaissance dans ces compositions destinées à provoquer une surprise violente. Si Piero di Cosimo a le goût de la réalité, c'est d'une réalité étendue au surnaturel, à l'anormal, à des visions fantastiques, mais qui ne cesse jamais d'être concrète ; s'il cherche à échapper au général, ce n'est pas pour retrouver une forme de vie plus facile, mais afin d'en préférer une autre qui soit sous le signe de la violence et du grotesque. On sait que "sur les murailles couvertes de crachats et d'ordures, il lisait les plus belles choses du monde, des chevaux, des batailles, des villes fantastiques, des paysages immenses". »³⁸⁹

Le crachat ne suffit plus à lui seul à marquer la transgression, comme sur le mur de Vasari, et pour lui permettre de venir à bout de « l'idéalisme imbécile » il faut en redoubler le scandale par les « ordures ». L'effet de choc que produit l'art de Piero di Cosimo est d'une violence telle (« surprise violente », « sous le signe de la violence et du grotesque ») qu'il faut recourir à la redondance pour le rendre. Alors que le crachat des articles de Leiris et de Bataille était un tremblement de terre, la convocation de la tradition artistique via les propos de Vasari semble le désamorcer quelque peu en le culturalisant. Le mur pictural ne réapparaît pas comme simple citation, il est retravaillé et comme rendu à la « scène primitive première ».

1.3.3 Réécritures : l'informe au travail

Comme si le texte de Georgette Camille avait fait advenir une temporalité parallèle dans la revue, la tradition picturale s'invite dans le numéro suivant. Georges Bataille y réécrit les textes d'Alberti et de Léonard sur la naissance de la figuration :

« Les dessins d'enfant, considérés sous leur forme la plus élémentaire n'ont rien à voir avec les représentations figurées qu'ils connaissent déjà (...). Mais les griffonnages dont ils s'acharnent à couvrir le papier blanc (au début de ces exercices sans aucune préméditation), peuvent au hasard leur suggérer des ressemblances, la plupart du temps très arbitraires. (...) La ressemblance est parfois légèrement accentuée par quelques additions très simples, telles qu'un œil pour un ours, un bec pour un oiseau... Par la suite, ces « images fortuites » peuvent être répétées volontairement. »³⁹⁰

Ce texte n'évoque pas le mur, mais il respecte la structure de « l'histoire fondatrice » : le support, bidimensionnel, ne porte plus des taches mais des « griffonnages », qu'une technique particulière (l'accentuation de la ressemblance et la répétition volontaire) permet de transformer en figures. Les guillemets à « images fortuites » font-ils référence à la tradition des images de hasard ? Il n'y a pas encore de mur à ce stade du texte, mais le référent de tout l'article est l'art pariétal aurignacien. Bataille fait mine d'expliquer Luquet, mais il infléchit le propos vers l'informe, pour donner une

³⁸⁹ Georgette Camille, « Piero di Cosimo », *Documents*, deuxième année, 1930, n°6 [p.333 édition Denis Hollier]

³⁹⁰ Georges Bataille, « L'art primitif », *Documents*, deuxième année, 1930, n°7 [p.390 édition Denis Hollier]

version tout à fait nouvelle de la naissance de la figuration – qui est avant tout exercice volontaire de défiguration. La première visée est, comme on pouvait s’y attendre, la figure humaine :

« Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et beaucoup moins humains que ceux qui représentent les animaux (...). »³⁹¹

Ce caractère informe des personnages et des visages aurignaciens est due aux « instincts sadiques » qui s’expriment dans tout art. Bataille parvient à cette conclusion en poursuivant le parallèle entre l’art primitif et les dessins d’enfants :

« Il est vrai que l’altération principale n’est pas celle que subit le support du dessin. Le dessin lui-même se développe et s’enrichit en variétés, en accentuant dans tous les sens la déformation de l’objet représenté. Ce développement est facile à suivre à partir du griffonnage. Le hasard dégage de quelques lignes bizarres une ressemblance visuelle qui peut être fixée par la répétition. Cette étape représente en quelque sorte le second degré de l’altération, c’est-à-dire que l’objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu’il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L’art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu’il libère les instincts *libidineux*, ces instincts sont sadiques. »³⁹²

Le hasard, comme chez Alberti ou Léonard, produit fortuitement des « ressemblances » qui peuvent être « fixées ». Sur le « mur » apparaissent non pas des batailles et des paysages, mais « un cheval, une tête, un homme ». Or rien de commun, si ce n’est l’énorme énergie libidinale mise en œuvre, entre l’émergence de la figure chez Bataille et la naissance des formes chez Alberti ou chez Léonard. L’activité graphique préexiste chez Bataille : il n’est jamais question de taches mais toujours de « griffonnages ». L’artiste (enfant ou primitif) travaille avec un donné dans lequel il est déjà intervenu, en altérant d’emblée le support. La nature n’est en rien convoquée, tout provient de l’homme, qui détruit avec sadisme son environnement. On assiste bel et bien à une réécriture du mythe fondateur, qui aboutit à un retournement complet du récit : la figuration naît bien d’un certain hasard observable par un humain sur un support, hasard sur lequel cet humain intervient et travaille ; mais c’est un hasard agi par les puissances du désir et de la destruction, et la figuration est d’entrée de jeu « cannibale ». On peut également lire ce texte comme l’aboutissement des deux autres : Alberti tirait de la tradition antique des pierres imagées et des images atmosphériques une explication de l’avènement de la forme artistique en faisant intervenir, sur le hasard, l’intentionnalité ; Léonard en dégageait une technique de production plastique rationnelle ; Bataille, en plaçant l’altération au centre du dispositif, détrône la raison au profit de la pulsion. On assisterait donc à une substitution de la Nature par l’inconscient, et donc à un mouvement d’intériorisation des

³⁹¹ Georges Bataille, *ibid.* [p.392 édition Denis Hollier].

³⁹² *Idem* [p.396 édition Denis Hollier]

ressorts de la figuration. Les « crachats » du mur vasarien ont peut-être joué un rôle dans la remise en jeu bataillienne : n'auraient-ils pas introduit le ver dans le fruit, la virulence de la pulsion dans le bel édifice de la forme ?

Bataille n'est pas le seul à réécrire en profondeur et à s'approprier les textes d'Alberti et de Léonard. Valéry les convoque nommément avec les « rochers en chambre »³⁹³ de Degas comme pour mieux les détourner. Le passage qui suit comporte toujours les éléments de base de l'histoire fondatrice (un support sur lequel l'œil va chercher à interpréter le hasard), mais la nature artiste n'est plus du tout ce qui intéresse l'auteur ; c'est cet organe étrange « œil-main » qu'il construit qui focalise tous les efforts de compréhension. Il est à remarquer que le « mouchoir » de Valéry³⁹⁴ est un compromis entre le volume et la planéité, et entre le fortuit et l'intentionnel :

« Je jette sur une table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. (...) Il s'agit donc de rendre intelligible une certaine structure d'un objet qui n'en a point de déterminée (...). C'est ici que l'artiste peut exercer son intelligence, et que l'œil doit trouver, par ses mouvements sur ce qu'il voit, les chemins du crayon sur le papier, comme un aveugle doit, en la palpant, accumuler les éléments de contact d'une forme, et acquérir point par point la connaissance et l'unité d'un solide très régulier. Cet exercice de l'informe enseigne, entre autres choses, à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit. »³⁹⁵

Le geste textuel de Valéry redouble le geste supposé de Degas renversant son combustible sur la table pour se donner matière à dessiner. Le hasard n'est pas trouvé, il est provoqué et dirigé pour mieux être exploité jusques à ses dernières conséquences. Chez Bataille tout comme chez Valéry, le hasard « brut » n'est pas intéressant ni bon à penser : il faut toujours déjà de l'humain (sous la forme de la main qui renverse ou de la main qui altère) pour pouvoir faire travailler l'informe. Mais, comme on pouvait l'attendre, Valéry se tient plus près des textes fondateurs que Bataille : l'œil qu'il met en scène est un avatar intelligent et mathématique du regard de l'apprenti peintre, et il ne fournit plus matière à « spéculations », il spéculé lui-même. Il devient par là-même l'organe qui dessine et se substitue magiquement à la main. Tel un sismographe en connexion directe avec la matière, cet œil touche, pense et trouve « les chemins du crayon sur le papier ». L'informe n'est pas une condition existentielle, mais plutôt une gymnastique de l'esprit.

Dans le texte de Bataille sur l'art primitif, l'informe travaille de l'intérieur l'artiste et la forme elle-même ; il est le donné premier, contenu dans la matière et en attente sur le support, et toute entreprise plastique doit tenir compte de sa présence. Chez Valéry, l'informe est plutôt dans le sommeil momentané de la raison au profit de la libération de l'œil : il peut être donc être nommé

³⁹³ Paul Valéry, *Degas danse dessin, op.cit.*, p.100

³⁹⁴ Cet étonnant « mouchoir » est-il un avatar poli et ironique des dégoûtants « crachats » des murs sur lesquels rêve Piero di Cosimo ?

³⁹⁵ Paul Valéry, *ibid.*, p.103

« exercice » dans la mesure où il consiste en un effort conscient de mise en sommeil de la conscience. Il est en cela une référence fidèle à la technique *vinciste* – mais la promotion de l’œil qu’il permet d’opérer s’éloigne fortement du propos léonardien, pour qui il s’agissait d’entraîner l’intelligence en nourrissant l’imagination.

1.3.4 Condensations

Assiste-t-on ici à une nouvelle condensation de sens autour du même motif, mais quelques siècles plus tard³⁹⁶ ? Alberti a fourni le canevas du mythe, que Léonard fixe puis que Vasari condense. Reprenant Léonard, les auteurs du XXe siècle réutilisent ce récit de la naissance des formes pour servir leur conception esthétique : Bataille défend le sadisme fondamental de l’art, Valéry fait ressortir la maîtrise de l’artiste sur la matière. Les Surréalistes s’intéressent aussi à ce récit des origines³⁹⁷, tout comme ils redécouvrent avec passion les artistes de la première Renaissance, mais ils s’engagent dans une voie plus *classique* qu’on ne pourrait s’y attendre. Ce n’est pas tant l’irruption du fantasme dans un réel donné qui les attire, mais l’expérience qu’il est possible de tirer de cette fréquentation contrôlée de l’informe. Max Ernst est peut-être l’artiste qui expérimente le plus en la matière, et qui formule le plus clairement cette remise au goût du jour des principes de Léonard par la technique du frottage. Il s’explique sur la naissance du procédé dans les pages initiales de son

³⁹⁶ Ivonne Riolland indique comment la référence à Léonard, par l’entremise des surréalistes, devient un outil de pensée majeur pour la génération de l’art informel : « À côté de la référence aux dessins médiumniques ou au test de Rorschach, celle au mur de Léonard apparaît en effet avec une régularité remarquable sous la plume des surréalistes durant l’entre-deux-guerres. Après-guerre, elle est plus fréquente encore chez les défenseurs de l’abstraction lyrique dans une filiation souvent explicite avec son emploi par le surréalisme. Cependant, à vingt ans à peine d’intervalle, ni le sens, ni le statut de ce texte ne sont les mêmes : si la référence à Léonard permet d’apprécier la conception originale que les surréalistes ont de la création, sa transformation en modèle de l’œuvre permet, sous une apparente proximité, de déceler le déplacement qui se produit du surréalisme des années trente à l’abstraction des années cinquante et qui touche à la définition même de l’art. (...) En appelant à une interprétation plus juste du conseil de Léonard, [Estienne] confirme à la fois son statut d’argument d’autorité et son insertion dans une querelle portant sur la nature de l’art : Léonard autorise à prendre pour origine l’informe (« c’est en effet à partir de taches colorées que l’on peut ré-imaginer le monde »), mais il ne s’agit que d’un point de départ. Le glissement crucial, par rapport à l’usage surréaliste de cette leçon léonardienne, est qu’elle n’est plus le modèle d’un dispositif artistique, mais un argument dans un débat esthétique où il s’agit de savoir quand il y a art (...). » Ivonne Riolland, « Au pied du mur. Du surréalisme à l’art informel : le mur de Léonard et l’idée de l’œuvre », communication présentée le 15 mai 2009 lors du colloque *Les Fictions du modèle 2 : mutations et controverses*, organisé par le Centre de recherche sur les conflits d’interprétation de l’Université de Nantes, La Roche-sur-Yon, 15-16 mai 2009, publié sur <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/>

³⁹⁷ André Breton cite le mur de Léonard dans « Le message automatique », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 376. La citation du *Traité de la peinture* de Léonard intervient p. 377. Cependant, la note de l’édition de la Pléiade souligne que Breton n’est pas remonté directement au texte, à la différence de Max Ernst, mais reprend la formulation de l’occultiste de Tromelin dans une lettre au Dr Charles Guilbert publiée dans la revue *Æsculape* en 1913 (ibid, p. 1532). Il y revient dans un passage bien connu de *L’Amour fou* : « La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu’ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d’eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d’être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l’objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d’une technique, quand cette technique serait celle de l’inspiration même. » ; André Breton, *L’Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 753.

autobiographie artistique *Au-delà de la peinture*³⁹⁸. Son récit est à tiroirs : le compte-rendu du « jour mémorable de la découverte du frottage »³⁹⁹ est précédé d'une prémonition infantile, puis annoncé par les propos de Léonard, et est clos par la référence à Rimbaud et au Piero di Cosimo de Vasari. Ce récit, très culturel donc, doit en effet servir à légitimer et anoblir une technique nouvelle en lui donnant une « généalogie glorieuse »⁴⁰⁰. Mais tout en promouvant le frottage, Ernst affirme une position et donne sa version de ce que doit être un artiste. Aucun mot, aucune proposition ne peuvent être considérés comme anodins dans cette construction savante, depuis le titre de la partie concernée, « Histoire d'une histoire naturelle », jusqu'aux notes et italiques.

Rien de moins « naturel » en effet que cette « découverte », qui se construit au fil de plusieurs expériences et réélaborations de vécus psychiques marquants. Ernst place son invention plastique sous l'invocation d'un souvenir d'enfance :

« Je vois en face de moi un panneau très grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge, représentant un faux acajou et provoquant des associations de formes organiques (...). [Mon père] sourit et sort (...) un gros crayon en une matière molle (...). Il se met au travail ; il souffle très fort et trace hâtivement des lignes noires sur le panneau en faux acajou. Il lui donne vite des formes nouvelles, surprenantes, abjectes. Il accentue les ressemblances avec des animaux féroces ou visqueux à tel point qu'il en extrait des vivants qui m'inspirent horreur et angoisse. »⁴⁰¹

Ernst qualifie cette scène de « vision de demi-sommeil »⁴⁰², ce qui lui permet de faire une transition de l'enfance à la puberté, en évoquant « le jeu bien connu des représentations purement optiques qui nous obsède au demi-sommeil »⁴⁰³ et des rêves où figures masculines et féminines se disputent l'intérêt du dormeur. Dans cette promenade dans la psychè de l'artiste, l'irruption de la tradition classique surprend :

« Le 10 août 1925/ Botticelli n'aimait pas le paysage et estimait que c'est « un genre de courte et médiocre investigation ». Il dit avec mépris aussi, qu' « en jetant une éponge imbibée de couleurs différentes sur un mur on y ferait une tache où se verrait un beau paysage ». Cela lui a valu une sévère admonestation de son confrère Léonard de Vinci [suit une longue citation du *Traité de la peinture* qui combine deux des trois passages cités plus haut dans ces pages⁴⁰⁴]. »⁴⁰⁵

³⁹⁸ Max Ernst, *œuvres de 1919 à 1936* [avec *Au-delà de la peinture* comme texte introductif], Paris, éditions Cahiers d'art, 1937.

³⁹⁹ Max Ernst, *ibid.*, p.20

⁴⁰⁰ Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, trad. Michèle Veubret, Paris, Au même titre éditions, 2002, p.88

⁴⁰¹ Max Ernst, *op. cit.*, p.13

⁴⁰² *Ibid.*, p.14

⁴⁰³ *Idem.*

⁴⁰⁴ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Calmann-Lévy, Paris, 2003, p.102 et Léonard de Vinci, *Treatise on Painting*, éd. McMahon, t.II, f.35 v., Codex Urbinas 1270, cité par J.-C. Lebensztejn, *L'art de la tache*, *op.cit.*, p.84, note 10 (passage non retenu par André Chastel pour son édition).

⁴⁰⁵ Max Ernst, *op.cit.*, p.14

Ernst cite et réécrit Léonard, qui à son tour citait Botticelli, qui lui-même évoquait l'exemple de Protogène. En l'espace de deux paragraphes, toute la tradition du paysage, classique et antique, est convoquée. Après ce passage érudit, le narrateur en vient sans transitions à sa propre expérience, qui est donc posée d'emblée comme équivalente de ces prémisses historiques :

« Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance (relaté plus haut) au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil, et me trouvant par temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris par l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel (...). Mes yeux ont vu alors [suit une longue énumération des visions]. »⁴⁰⁶

Ernst est à la fois un élève de Léonard (puisqu'il « met en pratique » avec efficacité et maîtrise ses leçons) et un découvreur autonome (le « panneau de faux acajou » vient rappeler qu'avant de connaître les conseils de Léonard, l'artiste avait déjà une expérience de ce dont il parle). Il affirme la spécificité de sa trouvaille en la datant très clairement et en décrivant le cadre qui la fait advenir : les éléments adverses et la présence maritime instillent le plancher aux « mille lavages ». Le « mur de taches » de Léonard est bien la référence, mais elle est largement retravaillée : on est toujours dans les deux dimensions, mais le support de projection est désormais horizontal ; il faut l'intervention de la main pour qu'apparaissent les figures qui vont permettre l'exercice de vision. L'expérience n'est plus directe mais médiata, à plusieurs niveaux : le « hasard » n'est plus visible sur le support premier mais il se rapporte à la distribution du support second que sont les « feuilles de papier » ; leur frottement à la mine de plomb produit non pas des lignes ou des contours mais bien des « dessins », qui sont d'emblée des formes constituées, des « images »⁴⁰⁷. Le frottement, tout en s'affichant comme l'héritier direct de l'éponge de Protogène, est en fait une opération savamment calculée de

⁴⁰⁶ Max Ernst, *op.cit.*, p.16 et 18. L'accumulation de références prestigieuses joue un rôle stratégique : Ernst réinvente une technique populaire connue de relevé de formes, le *rubbing*, pratiquée depuis des siècles sur les pierres tombales, en Chine comme en Occident. Convoquer la tradition artistique lui permet à la fois de mettre la référence courante à distance et de s'octroyer le rôle du naïf et génial inventeur. Voir Max Ernst, *Max Ernst : mälningar, collage, frottage, teckningar, grafik, böcker, skulpturen, 1917-1969*, Stockholm, Moderna Museet, 1969, et aussi Werner Spies, Iris Müller-Westermann et Kirsten Degel (dir.), *Max Ernst : dream and revolution*, Berlin, Hatje Kantz, 2009.

⁴⁰⁷ Des images qui surgissent de la citation de Léonard: Ernst reprend en effet terme à terme les « parties sombres et d'autres de douce pénombre » de la traduction du *Traité de la peinture* qu'il cite.

prélèvement de formes dans le réel. Le frottage de Ernst tiendrait donc plus du « mouchoir » pour « exercice de l'informe » de Valéry (autre *linge*, avatar de la feuille blanche, placé entre l'œil de l'artiste et le monde) que des « griffonnages » ou de l'« altération libidineuse » des primitifs de Bataille. Ernst raconte une aventure de l'esprit (« regardant attentivement », « ma curiosité éveillée et émerveillée » ...), plutôt qu'il ne rapporte un récit des origines : nulle fascination pour un en-deçà qui ferait irruption, nulle angoisse ne président à sa trouvaille. Il y a bien évidemment de la surprise, mais qui se rapporte à l'efficacité quasi-spontanée du procédé plutôt qu'au surgissement des images. Le frottage est une technique pour rendre visible (« j'en vins à interroger en utilisant le même moyen »), comparable aux techniques traditionnelles du dessin telles la *camera obscura* ou la mise aux carreaux. Seul ce que recouvre le terme de « visible » semble avoir changé : l'artiste ne cherche plus à rendre la perspective mais le merveilleux, accessible partout (autour de lui et en lui) mais non disponible directement sous le regard. Ernst l'exprime clairement :

« Le procédé du frottage, ne reposant donc sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors « l'auteur » de l'œuvre, ce procédé s'est révélé par la suite le véritable équivalent de ce qui était déjà connu sous le terme d'*écriture automatique*. (...) De même que le rôle du poète, depuis la célèbre lettre du voyant, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de *projeter ce qui se voit en lui*. »⁴⁰⁸

C'est là la divergence majeure avec la proposition de Valéry : « l'exercice de l'informe » libère l'œil, mais aussi l'esprit, et abolit par la même occasion les frontières de l'individu. Comme une table tournante spirite, le frottage sert à communiquer avec l'Ailleurs. Dans ce contexte, la référence en note à Piero di Cosimo peut sembler étonnante :

« Vasari relate que Piero di Cosimo restait plongé parfois dans la considération d'un mur sur lequel des personnes malades avaient pris l'habitude de cracher ; de ces taches, il formait des batailles équestres, les villes les plus fantastiques et les paysages les plus magnifiques qu'on ait jamais vus ; il faisait de même avec les nuages du ciel. »⁴⁰⁹

Placée après l'italique *projeter ce qui se voit en lui* pour l'explicitier, la note induit l'idée que Piero di Cosimo serait l'un des précurseurs du frottage. Cette courte note, arrivant en conclusion du récit « mémorable », sert à étoffer la généalogie héroïque ; mais elle est également une réécriture surprenante du récit vasarien. On se souvient de l'emphase de Georgette Camille dans son article « Piero di Cosimo » dans *Documents*, qui avait besoin de redoubler les « crachats » de Vasari pour rendre le scandale opérant. A l'inverse, Ernst aplanit ici le dégoût pour ne garder que la référence prestigieuse : les « crachats » ont disparu, transformés en verbe dans une proposition qui met

⁴⁰⁸ Max Ernst, *op.cit.*, p.20

⁴⁰⁹ *Idem.*

l'accent sur les « personnes malades » plutôt que sur leurs sécrétions. Par la subtile médiation de la ponctuation, l'informe par excellence mute, remontant le cours de l'histoire, et redevient « tache ». Le mur de Léonard revient donc dans toute sa pureté et sa simplicité, avec son cortège de batailles, chevaux, villes et paysages, et toute allusion malsaine ou indécente s'évanouit dans les « nuages dans le ciel ». Ernst nous parle ici d'un informe par excès fascinant et créateur, et qui plus est maîtrisable et instrumentalisable – le genre d'informe que Léonard souhaitait employer pour libérer l'imagination, mais qui suscitait en lui inquiétude et réticences. Est-ce à dire que ce qui était inquiétant dans l'en-deçà de la figuration est désormais devenu un Autre familier ?

Dans ce passage sur la naissance du frottage, Ernst ne revendique rien moins que la paternité de l'une des techniques emblématiques du surréalisme :

« En me vouant de plus en plus à cette activité (passivité), que plus tard on a appelé « paranoïaque⁴¹⁰ critique » [« ce terme, fort joli et destiné à faire fortune à cause de son contenu paradoxal, me semble être sujet à précautions, étant donné que la notion de paranoïaque y est employée dans un sens qui ne correspond pas à sa signification médicale. J'aime par contre la proposition de Rimbaud : le poète se fait *voyant*, par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. »] (...) je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes œuvres, à partir du 10 août 1925, jour mémorable de la découverte du « frottage ». »⁴¹¹

Ernst vise sans doute celui qui va s'approprier ce terme au point d'y identifier toute sa création : Salvador Dalí. Tous les membres du groupe surréaliste se mesurent alors entre eux pour savoir qui a inventé la méthode pour se *faire voyant* ; dans cette joute théorique autant que plastique, la référence au mur de Léonard, explicite ou implicite, joue un rôle stratégique. Nous trouvons donc dans *La vie secrète de Salvador Dalí* une nouvelle réécriture du passage célèbre du *Traité de la peinture* :

« Il me fallait me consoler en contemplant le plafond de notre sordide école. De grandes taches brunes d'humidité suggéraient à mon imagination des nuages, puis des images plus concrètes, douées au fur et à mesure d'une personnalité très précise. D'un jour à l'autre, je retrouvais et reconstituais ces images vues la veille et perfectionnais les hallucinations. Dès que l'une d'entre elles devenait trop précise, je l'abandonnais. L'étonnant de ce phénomène (destiné à devenir plus tard la clé de voûte de ma future esthétique) résidait dans le fait que je pouvais toujours revoir une de ces images, au gré de ma volonté et non seulement dans sa

⁴¹⁰ André Breton emploie l'adjectif lorsqu'il compare le mur de Léonard aux décalcomanies de Domínguez : « Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur *porté à la perfection*. » André Breton, « Oscar Domínguez. D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir) » (*Minotaure*, n° 8, juin 1936), *Le Surréalisme et la Peinture, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2008, p. 504.

⁴¹¹ Max Ernst, *op.cit.*, p.20 et 22.

dernière forme, mais encore augmentée et corrigée de telle sorte que son perfectionnement semblait automatique. »⁴¹²

Le mur de Léonard qui était un plancher chez Ernst redevient une surface plane et horizontale chez Dalí et retrouve le référent architectural. La scène racontée est beaucoup plus proche du récit initial que la réélaboration complexe de Ernst : un cancre à l'esprit vagabond se console de ses tristesses d'enfant et de son ennui en faisant vagabonder son regard. Comme l'apprenti du peintre de la Renaissance, qui doit mettre à contribution ses loisirs et ses moments de relâche pour former son imagination, l'artiste en herbe qu'est le jeune Salvador n'a pas de repos. Ce plafond, au-dessus de la tête du narrateur, a retrouvé ses traditionnelles taches d'humidité qui incitent à la rêverie. Imprécises, elles se concrétisent par l'effort de l'imagination. Nous retrouvons le support et la technique de vision. En revanche, récit de vie d'artiste oblige, la maîtrise de l'hallucination est affirmée d'emblée : l'effort qu'exige ce « travail hallucinatoire »⁴¹³ est récompensé par la possibilité de convoquer les images ainsi obtenues à volonté. Une fois fixée, la forme se détache du mur et devient image autonome. Dans ce « faux souvenir d'enfance », Dalí raconte la scène primitive de la méthode paranoïaque critique, tout en inscrivant son imagination dans la plus pure tradition picturale.

⁴¹² Salvador et Gala Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon [1952], Paris, Gallimard, 2002. La première publication (1942), américaine, est une traduction signée Haakon Chevalier. Elle fut réalisée à partir de la réécriture du texte par Gala. Le texte ici cité est une adaptation effectuée à partir de la traduction de cet ouvrage de seconde main. Voici la transcription du manuscrit original faite par Frédérique Joseph-Lowery: « (...) le toit boue de la classe de monsieur Traiter apparut taché par des immenses taches d'umidité qui furent toute ma consolation, et/en effet/mon imagination s'empara avec frenesi de cet événement – au long de mes interminables reveris En effet ces taches brunes et irrégulières imprécises, étaient propices/propices à toute sorte d'évocation servirent de fond au cours – En effet pendant le cours de mes l'ongues et épuisantes reveries, telle [...] la précision que toujours je exige à cet état d'âme – En effet pendant le cours de mes longues reveris, mes yeux ~~re~~ parcourait inlassablement les formes vagues et évocatrices de ces taches d'umidité, dans les quelles je voyais apparaître ~~successivement~~ progressivement les ~~ma~~ images de plus en plus concrètes et détaillées qui servaient comme illustrations les les quelles j'étais perfectionné d'un jour à un autre qui arrivait à atteindre précises et détaillées arrivent au Les chaque jour /je devais rechercher/j'ajoutai de la précision à ses visions tout en les chaque nouveau jour je d'un jour à un autre et après un certain effort, je /parvins à ~~re~~/retrouvai mes visions à l'état de la veille et continue alors mon travail hallucinatoire tout en ajoutant des nouvelles / des nouveaux détails de plus en plus/ précisions et en les corrigeant, qu'à l'habitude de l'image devenait trop grande elle perd graduellement de l'intérêt et se métamorphose en autre chose de façon que le même prétexte formel arrivait à être interprété successivement de plus diverses façons/ et cela à l'infini/, l'étonnant du phénomène ce que une fois vu, une de ces images, je pouvais toujours la revoir et toujours à volonté/ non seulement de la façon primitive mais presque toujours/ corrige et augmente ». Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, édition critique des manuscrits originaux par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne, éditions l'Âge d'homme, 2006, p.137. La lecture est difficile, mais permet de mesurer le degré de réécriture de Gala Dalí et de Michel Déon.

⁴¹³ L'expression est employée dans le manuscrit, mais disparaît dans les transcriptions successives, alors qu'elle résume très heureusement le mécanisme à l'œuvre, tant dans la démarche de Dalí que dans les conseils de Léonard au jeune peintre...

Les artistes et théoriciens de l'art informel vont faire un usage intensif du mur de Léonard, mais l'enjeu se déplace : il n'est plus question de méthode de création⁴¹⁴. L'informe s'éloigne de l'œuvre, pour n'apparaître que dans sa réception et dans le discours qui l'accompagne.

Dans cette filiation, établie via le texte de Léonard mais aussi entre *Documents* et ses références à l'art ancien, il est possible de dégager les occurrences transhistoriques de l'informe : non pas qu'il soit toujours le même de siècle en siècle, ou qu'il suscite exactement les mêmes réactions d'époque en époque. De texte théorique en exemple plastique, de réflexion sur l'origine de l'art en matériau croulant mis en œuvre, il est possible d'unifier ces manifestations de l'informe sous quelques catégories simples. Nous avons longuement suivi sa trace à travers les époques par de nombreux exemples articulés autour de la plus ou moins grande négativité de la réaction suscitée, ce qui nous autorise à considérer que, s'il n'est pas toujours nommé en tant que tel, il occupe les esprits et motive des œuvres, du moins partiellement. L'informe s'invite dès qu'il est question de penser et de dire l'origine, il est porteur d'une méditation sur la création et sur la fabrication, intense rêverie qui cristallise, dans la tradition occidentale, en une sorte de « récit modèle », « piqué » à la Renaissance par ceux-là même qui entendaient, au XXe siècle, faire table rase du passé. Une fois identifié et nommé par Bataille, il semble en effet que l'informe se soit installé partout, tout le temps – telle est sa force de séduction. Sa labilité conceptuelle même l'autorise à se glisser dans toutes les théorisations et tous les contextes spéculatifs. Mais avant d'être un mot, souvent employé de nos jours⁴¹⁵ mais rarement « défini », il est une *technique* : méthode de création, autant levée des interdits qu'animation féconde de l'imaginaire, le passage par l'informe s'offre aux créateurs les plus hardis comme une ressource de premier ordre – quitte à se perdre, autant se lancer à corps perdu dans la matière et ses séductions, semblent-ils annoncer. Il est aussi une *énergie*, une force

⁴¹⁴ « Il faut souligner pour finir que ce déplacement s'accompagne d'une modification du contexte d'apparition de la citation de Léonard : la référence devient le propre de critiques bien plutôt que d'artistes et son enjeu non la formalisation d'une méthode de création mais une pédagogie du regard. Si le peintre Robert Lapoujade recourt en effet à la leçon léonardienne, c'est pour indiquer au spectateur l'attitude à tenir devant ses toiles et non pour révéler sa propre méthode. De même, alors que pour Breton, l'objectif est, par la mise en place de dispositifs, de démocratiser la création, pour Mandiargues il est d'éduquer le regard. En créant un nouveau fossé entre l'art et le public, qui se demande ce qu'il y a là à voir, l'abstraction engendre un abondant discours d'accompagnement qui n'élabore pas des critères d'appréciation mais d'identification de l'œuvre d'art, déplacement caractéristique de l'art contemporain. Le mur de Léonard permet dans ce cadre de proposer un mode de réception qui est en même temps un mode de validation de l'œuvre ; le processus d'associations imaginaires lancé par l'œuvre est le criterium de sa qualité d'œuvre : *in fine*, ce n'est pas tant un comparant de l'œuvre qu'offre le passage du *Traité de la peinture*, mais un modèle de discours. » Ivanne Rialland, « Au pied du mur », art.cit., conclusion.

⁴¹⁵ La référence à l'informe bataillien, voire à « l'informe » tout court, comme si le terme allait de soi, permet le plus souvent de ne pas aller plus avant dans l'analyse d'œuvres qui déroutent – comme si Bataille avait forgé un concept, avec toutes ses « redingotes », qu'il suffisait d'appliquer à des cas pratiques.

déraisonnante lovée au cœur des certitudes : figure paradoxale, l'informe prend corps⁴¹⁶ (sous des espèces que nous allons observer) et permet, lorsqu'il fait irruption, de mettre en branle les puissances de destruction et de désorganisation, déstabilisant l'édifice de la forme.

⁴¹⁶ Pour imiter les formulations de Georges Didi-Huberman, dire de l'informe qu'il prend corps, c'est dire qu'il *prend le corps* et qu'il *prend au corps*. Il s'incarne en des figures que nous allons observer, notamment dans le bas corporel et le corps en général qu'il contribue à fabriquer, tout en prenant le lecteur et le spectateur à la gorge. Il sera donc question de méthodes de création, de mises en place conceptuelles, et de réception : il nous semble impossible de dissocier tous ces aspects sans trahir le mouvement général qu'introduit notre sujet de recherche.

2. Mode d'emploi : *copia*, *cornucopia* et *varietas*

Dans la tradition artistique de la Renaissance, l'informe apparaît dans la méditation sur la naissance des formes. « L'indétermination est un ressort privilégié de l'imaginaire et, notamment, de la rêverie artistique, parce qu'elle est le passage obligé de la détermination, le lieu vacant où s'ébauchent de nouvelles formes. (...) Pétrir la matière informe, ce n'est pas nécessairement s'assujettir à une finalité ou à des modèles précis, mais c'est laisser ses doigts ou sa pensée explorer librement les ressources disponibles, esquisser les créations réalisables. Le vague paralyse l'esprit géométrique, mais stimule l'imagination plasmatrice. »⁴¹⁷ Michel Jeanneret résume ainsi l'attrait de l'informe – de l'informe par excès, fascinant et créateur. Cette analyse s'inscrit dans ses remarques introductives sur la sensibilité métamorphique et la pensée naturiste. Pour lui, l'informe est toujours déjà forme en devenir, ébauche promise à un perfectionnement. Or nous avons pu voir, par l'évocation d'exemples divers que, bien que souvent euphorique, l'exploration de l'informe peut être, avant le XXe siècle, source d'inquiétude et d'angoisse. L'informe ne peuple d'ailleurs pas uniquement les rêveries artistiques, il est à lire également dans les élaborations théoriques, comme nous allons le voir : non seulement aux marges de la pensée, mais dans la construction même de cette pensée, il s'installe et met en danger de l'intérieur l'édifice normatif. Essayer de comprendre et de donner des règles à la pratique artistique suppose de faire un sort à ces forces centrifuges logées au cœur de la création.

Conscients de la plasticité de leur sujet, les différents théoriciens de l'art se saisissent des outils de la rhétorique pour tenter de définir un territoire et des techniques contrôlées par la raison. Leur effort est parallèle à celui des académiciens et philosophes qui retravaillent au même moment l'héritage de Platon et d'Aristote, en portant une attention de plus en plus appuyée à Lucrèce et à l'hermétisme⁴¹⁸. Les premières théories artistiques revendiquées comme telles sont élaborées en parallèle d'une reformulation de l'aristotélisme⁴¹⁹ et d'une redéfinition de la notion de forme⁴²⁰. Par un glissement

⁴¹⁷ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, Paris, Macula, 1995, p.92

⁴¹⁸ Sur ces questions bien connues, nous avons entre autre consulté les ouvrages suivants : Eugenio Garin, *Hermétisme et Renaissance*, Paris, Alia, [1988] 2001 et Philippe Morel (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, actes du colloque international Paris-Rome, 2002.

⁴¹⁹ « Où le platonisme faisait du temps l'image mobile de l'éternité immobile, Aristote permettait de penser le temps propice, le *kairos*, qui est la temporalité propre à l'action et à la technique et, réfutant la possibilité même d'une science générale du Bien en soi, réhabilitait le savoir des occasions et des mesures propre à chaque art. On conçoit donc que l'aristotélisme ne fonctionne pas ici comme un corps de doctrine qui pût être revendiqué au même titre que les diverses variantes du néo-platonisme : quelles qu'aient pu être par ailleurs les affiliations dogmatiques affichées par chacun, il fournissait une ontologie par défaut, une ontologie de la finitude et de l'accident immédiatement perceptible à tous ceux qui s'y entendent en matière de production. » Patricia Falguières, « Extases de la matière. Notes sur la physique des Maniéristes », *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, sous la direction d'Hervé Brunon et Monique Mosser, actes de colloque, Bordeaux, Daniel Rabreau éditeur, 1997, p.62

⁴²⁰ « Tel est bien, dans cette tradition-là, le sort de la matière ; elle est indéterminée, principe de corruption, et les corps qu'elle constitue sont multiples et évanescents. (...) Il est vrai que (...) « forme » a changé de sens : forme substantielle, de nature métaphysique, dans la version platonicienne et forme accidentelle, de nature physique, dans l'école adverse, d'inspiration lucrétienne. Les uns parlent de l'essence, les autres, de l'aspect visible d'un être ou d'un objet, de sa configuration concrète. Mais il est significatif que la seconde acception

et un amalgame conceptuel, il devient possible de penser le transitoire et le contingent. Au terme de cette opération de relecture et de confrontation de la théorie avec la pratique, « le modèle aristotélicien a été inversé : au lieu que la forme actualise le potentiel de l'informe, c'est l'informe qui contribue à l'accomplissement de la forme »⁴²¹. Pour autant, le terme « informe » n'est jamais nommément employé – seul Montaigne laisse l'adjectif s'épanouir de plein droit (nous y reviendrons). Est-ce à dire que, puisqu'il n'est pas nommé en tant que tel, l'informe a été complètement « digéré » par la théorie humaniste ? Les différentes reformulations de la physique aristotélicienne, en prenant de plus en plus en compte le mouvement et les aléas du *faire*, ont-elles fini par faire perdre son acuité au problème du surgissement de la forme ? Nous allons le voir, ce n'est pas parce qu'il ne trouve pas une formulation explicite que la question de l'informe cesse de se poser avec vigueur.

Il est tout de même à souligner que subsumer sous ce terme moderne d'informe les différentes explorations des limites est une façon de forcer quelque peu la pensée renaissante – mais cela nous semble nécessaire pour comprendre la gravité de ce qui se joue et se noue dans les œuvres. Le terme « informe » a mis longtemps à se placer au-devant de la scène théorique ; il n'en a pas moins occupé les créateurs de la Renaissance, comme nous avons commencé à l'observer.

Physique métamorphique, pensée du *non-finito*, attiré pour l'indéterminé sont autant de manifestations que nous choisissons de placer sous la houlette de Bataille : en tentant d'observer les modes de manifestation de l'informe (par excès/par défaut), les affects qu'il suscite (fascination/répulsion) et ses effets (création/corruption) plutôt que son insaisissable (et sans doute inexistante) essence, nous avons essayé d'approcher un problème qui nous semble crucial pour comprendre les mécanismes de la création. Georges Bataille, en mettant sens dessus dessous l'édifice de la modernité, permet de redonner toute son urgence à cette question qu'artistes et écrivains de la Renaissance posent et reposent dans leurs œuvres. Il va donc être à nouveau nécessaire de procéder par approximation lexicale, en cherchant l'informe dans des champs qui lui seraient connexes même si non explicitement apparentés, pour comprendre comment se met en place, avant *Documents* et les postulats guerriers des avant-gardes du XXe siècle, un véritable *mode d'emploi* de l'informe, qui irrigue la création plastique et littéraire.

tende à remplacer la première. Quoiqu'imprégné de l'héritage platonicien, le XVIe siècle n'adhère pas unanimement à la théorie des unités intelligibles. La réalité est-elle vraiment modelée sur des types absolus et éternels ? Un courant sceptique et les avancées du rationalisme entament la crédibilité des grands systèmes ontologiques [mettant en avant] non *la* Forme, mais *les* formes. » Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, op.cit., p.32.

⁴²¹ Michel Jeanneret, *ibid.*, p.113.

2.1 Aux lisières de la figurabilité : *copia* et *varietas*, deux masques partiels de l'informe ?

Le mot informe, même sous sa forme adjectivale, est le grand absent des textes renaissants (du moins dans les langues qui nous sont accessibles). L'absence de forme, la négativité absolue⁴²², semblent en effet bien incongrues dans un univers de pensée si attaché à la matière et à la *fabrication*⁴²³. Il faut donc chercher du côté de l'*information* pour repérer les appellations renaissantes de l'informe : nous trouvons alors les métaphores agricoles (le *componimento inculto* de Léonard s'y réfère) et corporelles (l'ourson mal léché est la figure première de l'in-formé). La question qui se pose avec insistance est celle du dégagement de la forme à partir de l'informe : comment faire surgir le Beau de la matière inorganisée ? Comment rendre l'informe *productif* ? Les catégories de la rhétorique que sont la *compositio*, la *copia* ou la *varietas* sont mises à contribution par les artistes-théoriciens pour répondre à cette question.

L'utilisation de ces catégories doit permettre de délimiter le propre de l'art, et de fournir des concepts utiles à l'invention autant qu'au jugement. Conscients d'une révolution en cours dans le système des arts, les penseurs de l'époque cherchent à dégager une discipline commune, pour valoriser les œuvres existantes et les défis qu'elles soulèvent⁴²⁴. Le but poursuivi est entre autres la communicabilité de l'expérience : le système traditionnel de l'apprentissage dans la *bottega*⁴²⁵ ne

⁴²² Ce que nous avons approché dans notre première partie comme « informe par défaut, repoussant et corrupteur », position de l'échiquier qui nous est apparue vide et que nous percevons comme intellectuellement impossible, puisqu'elle suppose une sorte de *trou noir* de la pensée. Il faut préciser, sur l'impossibilité conceptuelle de l'informe, que l'informe de Bataille n'est pas non plus trou noir ou négativité absolue : il entend détruire et déclasser, mais il porte en lui mouvement et débordement ; à défaut d'être *quelque chose*, il sert à quelque chose.

⁴²³ Patricia Falguières note, dans ses analyses consacrées à l'aristotélisme et à son rôle fondateur dans le renouveau des arts et des sciences au XVI^e siècle, combien la pensée du faire unifie les recherches dans tous les domaines : « Il est donc indispensable de reconnaître l'évolution du statut des arts au sein de l'aristotélisme et de restituer à la réélaboration aristotélicienne des hiérarchies du savoir, au XVI^e siècle, une place centrale dans l'essor simultané des arts, des techniques et de la science modernes. (...) Car à identifier l'art comme *tekhnè*, il y a assez pour penser le statut de l'art comme savoir, soit comme savoir-produire. [L']art est (...) un savoir produire avec règle (...). » Patricia Falguières, « Poétique de la machine », *L'art de la Renaissance entre science et magie*, actes du colloque international sous la direction de Philippe Morel, Paris-Rome, 2002, p.405. Il est donc d'autant plus à remarquer que cette théorie néo-aristotélicienne, occupée qu'elle est à penser les formations en tout genre, puisse contenir en son sein une méditation récurrente sur l'informe.

⁴²⁴ Le *non-finito* vasarien est à ce titre exemplaire et constitue le cas-limite : dans son système du Beau, l'inachèvement devrait être la marque de l'œuvre ratée ; or dans certains cas, comme nous l'avons vu, il devient la marque même de la perfection – une perfection extrêmement paradoxale certes, mais en accord avec l'exigence de *copia* : un *Esclave* de Michel-Ange est parfait parce que dans son imperfection même il contient tous les possibles...

⁴²⁵ La culture des ateliers résiste et reste vivace : « l'œuvre achevée (...) est le résultat d'un lent et fastidieux labeur, très souvent ouvré selon un déroulement presque immuable, figure après figure, groupe après groupe, jusqu'aux variations tonales puis aux effets colorés (...). Paradoxalement, le *work in progress* côtoie une hiérarchisation rigoureuse, presque immuable, du déroulement des opérations. Tout ce savoir relève très directement d'un savoir-faire appris en aidant quotidiennement un maître, en broyant les couleurs, en préparant la surface des supports et en apprenant les rudiments de la composition. » Lizzie Boubli, *La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*, *op.cit.*, p.28-29.

suffit plus, il faut pouvoir transmettre un savoir articulé et médité pour prétendre cultiver et pratiquer l'Art⁴²⁶.

Suivant l'exemple des traités de rhétorique, qui analysent et classent les textes selon leur plus ou moins grande adéquation aux catégories de la *Poétique* d'Aristote, et qui en évaluent l'agrément en fonction de leur degré de richesse et d'ornement, les textes artistiques vont s'employer à promouvoir les notions d'*invenzione* et de *compositio*. Or il est impossible de transposer sans encombre les catégories du discours dans le domaine du visuel⁴²⁷. Prenons la *copia* : synonyme d'éloquence, elle devient avec Erasme une notion expansive, puisqu'il l'identifie, dans l'ordre de l'écrit, avec la proximité de la Nature⁴²⁸. Il faut orner, et enrichir, et amplifier autant que possible. Le texte ainsi démultiplié n'en sera que meilleur. Mais que peut bien être la *copia* dans l'ordre de l'image ? L'application mécanique du vocable latin conduit les premiers théoriciens de la peinture à confondre profusion et richesse : une peinture sera belle si elle présente abondance de personnages, multitude de couleurs et de détails. Le décoratif prime ici sur l'articulation de l'*historia* (notion que va développer le *De Pictura*), et empêche une élaboration conceptuelle satisfaisante. En effet, comment distinguer une œuvre riche d'une œuvre « bavarde » ? Comment départager abondance et enflure ?

La *copia* apparaît, à ses observateurs médusés, comme fondamentalement ambivalente : le proverbe cité par Erasme, *ubi uber, ibi tuber*⁴²⁹, est là pour rappeler que de l'abondance à l'enflure il n'y a qu'un pas. La *copia* peut aisément conduire à l'informe. Les théoriciens en quête d'un système de l'art vont donc multiplier les mises en garde contre elle. Alberti la circonscrit strictement :

« Mais j'aimerais que cette richesse soit agrémentée d'une certaine variété, pondérée et modérée par de la dignité et de la retenue. Je réprovoque ces peintres qui, pour avoir l'air abondant et pour ne rien laisser au vide, ne suivent aucune espèce de composition, mais sèment les objets confusément et sans liens, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre. »⁴³⁰

⁴²⁶ Même si l'artisanat n'est jamais loin. Ainsi, *sapere* renvoie tout autant au savoir-faire qu'au savoir spéculatif. Dans les *Vies*, Vasari emploie fréquemment les mots *pratica* et *sapere*, pour désigner tout autant une pratique manuelle qu'un talent d'ordre intellectuel. Cette ambiguïté est néanmoins systématiquement levée dans la traduction française : par exemple dans la *Vie* de Titien, l'expression *fare bene di pratica* est traduite par « savoir-faire » (Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1986, vol.X, p.31).

⁴²⁷ Voir Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989 [1971 pour l'édition originale].

⁴²⁸ Voir Terence Cave, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle (Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne)*, Paris, Macula, 1997.

⁴²⁹ Terence Cave cite Erasme dans *Lingua* : « ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber ». *Op.cit*, p.190.

⁴³⁰ « Sed hanc copiam velim cum varietate quadam esse ornatam, tum dignitate et verecundia gravem atque moderatam. Improbo quidem eos pictores, qui quo videri copiosi, quove nihil vacuum relictum volunt, eo nullam sequuntur compositionem sed confuse et dissolute omnia disseminant, ex quo non rem agere sed tumultuare historia videtur. » / « Ma io vorrei che questa abbondanza fosse adorna, e prestasse di se una certa varietà, grave, e moderata, mediante la dignità, e la reverenza. Io non lodo quei Pittori i quali per parere

Copia, *varietas* et *dissolutus* sont étroitement liés dans ce passage. Alberti opère une distinction importante entre *copia* et *varietas*, qui sont pourtant sémantiquement très proches. Les deux termes sont souvent employés ensemble, le second venant nuancer le premier (ainsi Erasme distingue-t-il, dans les procédés de la *copia*, la morne répétition de la variation féconde – *varietas*). Alberti semble suivre ici l'exemple érasmien. Or cette distinction servirait plutôt, selon Baxandall⁴³¹, à casser l'imprécision de la notion d' « abondance variée » chère aux théoriciens de la peinture de ce temps. Alberti établit une distinction de degré qui permet de définir deux facteurs différents d'intérêt. L'effort de précision montre que la *copia* n'est point pour Alberti une valeur absolue : elle n'est louable que si elle s'adapte à l'événement représenté. « Ce qu'Alberti dit donc en termes courtois, c'est que certains peintres sont assimilables à des praticiens du registre fleuri qui sont tombés dans le défaut de *dissolutio* : la *copia* ne s'est pas arrêtée, elle n'a pas été châtiée par la *varietas* ou par la *compositio* ; il en est même résulté que la *voluptas* a disparu. »⁴³²

Mais qu'est-ce donc concrètement que la *copia* ? Comment doit-elle se traduire physiquement sur la toile ou le panneau ? Ce passage stratégique que nous venons de citer vient après un long développement où la peinture est mise en parallèle avec la musique et la cuisine : l'abondance et la variété que l'on y trouve produisent du plaisir et réjouissent l'âme ; la peinture doit par conséquent procéder comme elles. La référence à l'art culinaire infléchit la définition de la *copia*, qui est comprise à sa lumière comme une abondance d'ingrédients, d'éléments nouveaux et divers qui, combinés ensemble (et c'est la question de leur combinaison, ou *compositio*, qui va ensuite longuement occuper Alberti), créent un goût nouveau. Alberti franchit par analogie la distance entre les ingrédients de la cuisine et ceux de la peinture⁴³³ et donne ainsi une définition *a minima* de la *copia* comme multiplicité de couleurs et de figures :

« C'est pourquoi la variété des corps et des couleurs est agréable en peinture. Je dirai qu'une histoire est très abondante quand elle montrera en même temps chaque chose à sa juste place, des vieillards, des hommes, des jeunes gens, des enfants, des femmes, des jeunes filles,

copiosi, e perchè non voglion che nelle cose loro vi rimanga punto di voto, perciò non vanno dietro a componimento alcuno, ma seminano ogni cosa sciocamente e confusamente, per il che non par che l'istoria rappresenti quel che ella vuol fare, ma che tumultui (...). » Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 40, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p.171 ; *Della pittura*, II, éd. Società tipografica de' classici italiani, p.61.

⁴³¹ Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*, *op.cit.*, p.167.

⁴³² *Idem*, p.169

⁴³³ Art « culinaire » s'il en est à l'époque, où le broyage des pigments, le mélange des couleurs, la préparation des surfaces et des enduits occupe une large part de l'apprentissage, au point de susciter l'écriture de manuels de recettes tels que le *Diversarum artium schedula* de Théophile au XIIe siècle. Le *Livre de l'art* de Cennino Cennini, contemporain (1437) du *De Pictura* (1436), tient encore en partie de cette tradition médiévale, mais il contient déjà l'ébauche d'une critique d'art.

de petits enfants, des animaux domestiques, de petits chiens, de petits oiseaux, des chevaux, des moutons, des maisons, des campagnes (...). »⁴³⁴

Pourquoi arrêter l'énumération aux « campagnes » plutôt qu'ailleurs ? Comme pris de vertige par sa propre liste, Alberti ressent le besoin d'établir aussitôt la distinction entre *copia* et *varietas*, afin de prôner la retenue. La machine de la *copia* s'emballerait aisément, l'auteur vient d'en faire brièvement les frais. Son appel à la dignité, qui doit en tout régir la démarche du peintre, semble alors un peu faible : comment ne pas céder au plaisir de laisser courir son imagination, aux joies de la variété et de la virtuosité, alors que l'écrivain lui-même s'y autorise dans son texte ? Comment et à quel moment doit-on s'arrêter ? Alberti ne le précise pas, et reprend le fil en énumérant, dans les deux paragraphes suivants, tout ce qui peut être inclus dans la *varietas* : non seulement la diversité des figures, mais aussi celle des attitudes et des costumes. Il clôt la question en changeant de sujet. Est ainsi établi que la *copia*, si elle est à souhaiter, est un terrain glissant, et qu'il faut lui préférer la *varietas*, dont on contrôlera plus aisément le flux. La *copia* non maîtrisée confine l'œuvre à la désarticulation : la composition d'une masse d'éléments hétéroclites devient impossible, et l'*historia* se noie dans les détails. La *varietas* apparaît alors comme le visage aimable d'une force redoutable enfin mise sous le joug. Fascinante et repoussante tout à la fois, *uber* qui tombe aisément dans le *tuber*, la *copia* est une machine à produire de l'informe. Son ambivalence même permet de l'associer à un large spectre de figures de l'éloquence, marquées négativement ou positivement : *abundantia*, *ubertas*, *facilitas*, mais aussi *garrulitas* (la répétition vide), *inopia* (la sécheresse de style), *loquacitas* (la prolixité creuse)...⁴³⁵

Le discours et la peinture semblent se trouver en équilibre précaire, toujours au bord de la défiguration. Le *De Pictura* veut construire des outils efficaces pour l'exercice de la peinture, et propose pour ce faire une méthode toute intellectuelle pour manier l'informe et le rendre productif : allant à l'encontre de l'idée communément admise, Alberti met le futur peintre en garde contre les forces dangereuses de la *copia*. Il faut bien sûr rechercher la richesse en peinture, mais pour ce faire il faut bannir l'accumulation et la tentation décorative. Il faut rester dans le cadre de la *varietas*, et faire jouer l'ornement dans un régime contraint. L'auteur ne précise pas les moyens concrets pour y parvenir (Alberti n'est pas Cennini, loin s'en faut), mais il indique un critère de reconnaissance de l'échec : la *varietas* aura été noyée sous la *copia* lorsque l'œuvre sera perçue comme *dissoluta*, non liée – la référence à la cuisine qui domine tout le passage semble ici aussi avoir colonisé le référent rhétorique. Les différentes composantes d'un tableau *prennent* ensemble comme une sauce ; au

⁴³⁴ « Idcirco in pictura et corporum et colorum varietas amena est. Dicam historiam esse copiosissimam illam in qua suis locis permixti aderunt senes, viri, adolescentes, pueri, matronae, virginies, infantes, cicures, catelli, aviculae, equi, pecudes, aedificia, provinciaque (...). » / « E perciò nella Pittura la varietà de' corpi, e de' colori è gioconda. Io dirò che quell'istoria è copiosissima nella quale a'lor luoghi saranno mescolati insieme vecchi uomini, giovani, putti, matrone, fanciulle, bambini, animali domestici, cagnoletti, uccelletti, cavalli, pecore, edifici, e provincie (...). » Leon Battista Alberti, *De Pictura*, éd.cit., p.171 ; *Della pittura*, éd.cit., p.60-61.

⁴³⁵ Nous employons ici les précisions lexicographiques de Terence Cave dans *Cornucopia*, op.cit.

praticien de trouver le moyen de concilier les ingrédients entre eux. Alberti propose ici un début de réponse à la question du faire – Léonard s'en souvient peut-être (les *campagne* faisant écho aux *provincia*) lorsque, dans ses propres réflexions sur la *copia* et la *varietà*, il déploie le champ lexical de l'abondance :

« Dans les compositions d'histoires, le peintre doit s'efforcer de faire paraître son génie par l'abondance et la variété de ses inventions, et fuir la répétition d'une même chose qu'il ait déjà faite, afin que la nouveauté et l'abondance attirent et donnent du plaisir à ceux qui considèrent son ouvrage. J'estime donc que dans une histoire il est nécessaire quelquefois, selon le sujet, d'y mêler des hommes, différents dans l'air, dans l'âge, dans les habits, mêlés à des femmes et des enfants, des chiens, de chevaux, des bâtiments, des campagnes et des collines. »⁴³⁶

L'ambition de Léonard n'est pas de créer un concept, mais de prodiguer un conseil pratique ; son texte se construit pourtant comme celui d'Alberti : y prolifèrent les termes sémantiquement proches (*copia*, *varietà*, *replica*, *abbondanza*) et s'y épanouit l'énumération. La simple allusion à la *copia* semble en effet avoir pour conséquence l'expansion automatique du verbe. La référence à la *varietà* fait elle aussi gonfler le texte, et donne libre cours à l'accumulation sonore d'adjectifs :

« Dans les compositions à figures, les personnages doivent différer par la complexion, l'âge, le teint, l'attitude, la grosseur, la maigreur : gros, minces, grands, petits, gras, maigres, orgueilleux, courtois, vieux, jeunes, forts et musclés, faibles et avec peu de muscles, gais, mélancoliques ; aux cheveux frisés ou plats, courts ou longs ; aux mouvements alertes ou vulgaires ; et varier les habits et les couleurs et tout ce qui est requis pour cette composition. C'est un péché capital pour le peintre de faire des visages qui se ressemblent, et de même la répétition des gestes est un grand défaut. »⁴³⁷

Léonard enjoint ensuite le jeune peintre à fuir la gratuité décorative :

« Ne fais jamais dans les compositions à figures trop d'ornements à tes personnages et aux autres objets, car ils embrouillent la forme et l'attitude des personnages, et cachent la structure des autres objets. »⁴³⁸

⁴³⁶ « Dilettisi il pittore ne' componimenti delle istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, acciocché la novità ed abbondanza attragga a sé e diletti l'occhio del riguardatore. Dico che nell'istoria si richiede, e a' loro luoghi accadendo, misti gli uomini di diverse effigie, con diverse età ed abiti, insieme misti con donne, fanciulli, cani, cavalli, edifici, campagne e colli. » Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 88. Alberti conserve en italien le latinisme « *provincie* », là où Léonard préfère « *campagne* » – les deux désignent néanmoins le paysage fortement humanisé et maîtrisé de la campagne toscane.

⁴³⁷ « Nelle istorie debbono esser uomini di varie complessioni, età, carnagioni, attitudini, grassezze, magrezze; grossi, sottili, grandi, piccoli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici, e con capelli ricci e distesi, corti e lunghi, movimenti pronti e languidi, e così varî abiti, colori e qualunque cosa in essa istoria si richiede. È sommo peccato nel pittore fare i visi che somigliano l'un l'altro, e così la replicazione degli atti è vizio grande. » Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, *op.cit.*, p. 75.

⁴³⁸ « Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure ed altri corpi che impediscano la forma e l'attitudine di tali figure e l'essenza de' predetti altri corpi. » Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, *op.cit.*, p. 93.

Cette brève remarque permet d'éclairer rétrospectivement la notion albertienne de *dissolutio* : trop d'ornement brouille la composition, et rend illisibles les rapports entre les figures. Léonard propose donc au futur artiste d'apprendre par la pratique le subtil dosage entre la richesse et l'harmonie, tout en faisant comprendre que l'exercice de la *varietà* est un préalable nécessaire pour se créer un répertoire de formes et *se faire la main*. L'artiste doit être à la fois capable de variété et de sobriété ; sans craindre l'énergie de la *copia*, il ne doit pas perdre de vue les tendances à la dissolution. Ces textes sur la *varietà* peuvent être compris comme autant de tentatives de *mise au travail* de l'informe : à la question « comment varier sans répéter tout en conservant une unité ? », Léonard répond par l'exemple de la pratique, en décrivant les ficelles du métier et en multipliant les esquisses dessinées.

C'est pourquoi nous allons nous intéresser à quelques-uns de ses dessins célèbres, en essayant de comprendre par quels moyens et dans quel but se fait le *passage par l'informe* : entre deux esquisses sur le même thème, qu'est-ce qui dicte la progression ? Quelles sont les différentes phases de ce travail, s'il y en a de discernables ? Les dessins *météorologiques* de Léonard vont servir de point de départ, pour nous permettre ensuite d'observer des œuvres plus complexes, autant dans leur projet que dans leur mise en œuvre. Nous pourrons ainsi voir comment le peintre prodigue non seulement des conseils théoriques mais crée des outils et des méthodes de travail, que des artistes tels que Raphaël ou Pontormo réutiliseront. Cet autre grand Florentin, élève un temps de Piero di Cosimo et héritier spirituel de cet ancêtre bizarre (du moins dans les *Vies*), nous permettra de voir autant à l'échelle du dessin que dans la peinture à fresque, comment le travail de la forme par l'informe altère la représentation des corps et la composition de l'œuvre. Ces choix, forcément restrictifs et partiels, sont guidés par la nécessité : la masse des dessins de la Renaissance est telle, leurs conditions de production et usages sont si variés et parfois si mal documentés, qu'il semble plus judicieux de s'arrêter à deux corpus relativement bien connus et circonscrits. Sans prétendre faire une étude historique sur ces dessins, il s'agit ici de faire jouer les concepts théoriques de l'époque, revus et réactivés par la lecture de *Documents*, sur des œuvres souvent regardées et commentées mais qui dont il est possible d'infléchir l'analyse.

2.1.1 Variantes et glissements : le dessin comme exploration des limites

Dans son *De Pictura*, Alberti instaure le dessin, outil de composition proprement mathématique, comme la plus noble des opérations artistiques, fondement de toutes les autres. Ce prestige nouveau a sans doute motivé la conservation, dès la fin du XVe siècle, des feuilles les plus diverses : dessins d'atelier préparatoires aux grandes compositions à fresque, études de nus, recherches approfondies signées par leur auteur... La Renaissance voit l'apparition d'un champ historique et esthétique nouveau, celui du dessin en général et de l'esquisse en particulier. Elèves puis amateurs d'art

s'échangent les œuvres graphiques des maîtres, dévoilant au grand jour ce qui restait auparavant dans le secret de l'atelier. Nous n'assistons pas encore à l'exaltation du « dessin d'artiste » qui s'épanouira au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle dans la création des grandes collections graphiques⁴³⁹, mais l'idée se répand déjà que l'esquisse dessinée est l'image la plus proche de la pensée du créateur. Elle est donc aussi le support privilégié de l'apprentissage et de la méditation du modèle : l'apprenti artiste l'observe et la recopie, et s'exerce en créant des variantes. Les textes de l'époque en font l'exemple privilégié pour comprendre les mécanismes de la *copia* :

« Mais si je veux faire des inventions variées, je dois voir devant moi tous les dessins que je fais. En effet, l'un éclaire l'autre pour corriger les erreurs de chacun parce que je les confronte. De cette façon, je les changerai et je les améliorerai pour qu'ils plaisent à Votre Excellence, car on ne fait les dessins que pour les voir ensemble et les comparer. »⁴⁴⁰

Baccio Bandinelli indique ici que le dessin est l'outil principal pour créer de la *varietà*; il permet de contrôler la composition finale par l'observation des écarts entre les esquisses préparatoires, et de corriger les erreurs le cas échéant. Il se décline donc toujours au pluriel, puisque l'artiste a besoin de la différence et du changement pour enrichir son *invenzione*. Ainsi conçu, l'art de l'esquisse a quelque chose de « sismographique » : la main qui trace enregistre un moment donné de la pensée, par définition fugitif ; elle doit renouveler l'opération sans cesse pour tenter de fixer le motif. Les artistes insistent sur l'impossibilité de répéter sans variation, parce que la forme est labile⁴⁴¹, mais tirent avantage de cette imperfection, qui permet de multiplier les occasions de trouvaille. On assiste alors à l'éloge et l'illustration de la variation : des termes comme *mutazione*, *ripresa*, *variamento*, *diversità* et l'omniprésent adjectif *vario* reviennent sans cesse dans les textes⁴⁴². La recherche du motif par la multiplication des esquisses dessinées, devenue techniquement possible à la fin du XVe siècle⁴⁴³, est ainsi instituée en pratique commune.

⁴³⁹ Voir par exemple à ce sujet, sous la direction de Nicolas Sainte Fare Garnot, *Dessins français au XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes du colloque des 24 et 25 juin 1999, Ecole du Louvre, Paris, 2003

⁴⁴⁰ « Ma egli è necessario, se io voglio fare variate le invenzioni, che io me vegga tutti i disegni, che io fo, innanzi agli occhi, perchè l'uno mi fa gran luce all'altro in conoscere la verità degli errori di ciascuno, perchè li veggo al paragone, ed in questo modo varierò e migliorerò in modo che piaceranno a sua eccellenza, perchè i disegni non si fanno per altro che per vedergli insieme a paragone. » Lettre de Baccio Bandinelli citée par Roger Barry Ward dans *Baccio Bandinelli as a Draughtsman*, Londres, Courtauld Institute of Arts, 1982, p.49 [trad. par nos soins].

⁴⁴¹ « Avvertenza importante ancora è che, avendosi a fare o figura, o altra cosa, già fatta una volta, si muti sempre forma e proporzione, perchè non è possibile mai che, servando la medesima proporzione e contorno, si faccia simile alla prima. » Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato sull'arte della pittura, scoltura e architettura* [1584], éd. R.P. Ciardi, Florence, Marchi & Bertoli, 1974, vol.II, p.418.

⁴⁴² Pour un recensement plus détaillé du vocabulaire, voir Lizzie Boubli, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance : Variante et variation*, Paris, CNRS Editions, 2003 et, du même auteur, *La variante dans le dessin italien au XVIe siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2003, p.24. Ces études, néanmoins, amorcent l'analyse du sujet sans la mener au terme de façon satisfaisante.

⁴⁴³ « Grâce à une conjoncture économique très favorable, l'usage du papier se généralise dans la seconde moitié du XVe siècle, puis il s'accroît à la fin du siècle, vers 1470-1480. Le papier aide à disposer les motifs plus

Déluges en série

Léonard, dessinateur enthousiaste dont on ne connaît pourtant la production que très partiellement, s'inscrit donc dans un régime général de prolifération. Il multiplie les dessins autour d'un même thème, que ses élèves recopient à leur tour. Les motifs de la peinture s'élaborent ainsi dans la circulation des variantes, qui permettent au maître d'affiner ses compositions. Il y a néanmoins toute une catégorie de dessins qui échappe à ce régime de l'atelier. Nous voulons bien sûr parler en premier lieu des dessins des différents carnets, ainsi que des feuilles volantes regroupées plus tard en volumes, qui ont trait à l'intimité de l'artiste et à l'élaboration de sa pensée. On connaît l'analogie qui existe pour Léonard entre Création macrocosmique et création artistique⁴⁴⁴. Les dessins de tempêtes et de cataclysmes naturels sont généralement interprétés comme autant de matérialisations de sa pensée métamorphique⁴⁴⁵. S'y exprime un vif intérêt pour l'informe et les transformations violentes que la Nature inflige au paysage et aux hommes.

Un dessin, *Tempête dans une vallée alpine*, est souvent donné en exemple de cette fascination. Cette étude est néanmoins le dessin le moins *cataclysmique* de la série des déluges et tempêtes. Afin de saisir l'effet lumineux d'un orage sur une vallée, la composition est structurée en trois bandes plus ou moins parallèles de taille similaire, qui juxtaposent trois aspects différents d'un paysage préalpin : les collines ensoleillées au premier plan, la vallée dans l'ombre des nuages au second, les hauts sommets dans les lointains au fond. Le sujet du dessin, la tempête et ses effets d'éclairage, est le motif le plus attentivement traité, avec une grande densité de traits horizontaux et verticaux. La composition est claire et sereine. Ce qui occupe ici l'artiste n'est pas tant l'effet de la trombe d'eau sur le paysage que le contraste entre l'agitation et le calme, entre les masses sombres et les masses claires. Le point de vue qu'il adopte, lointain et comme détaché du sujet, lui permet de bâtir son motif en demiurge :

aisément [que le parchemin] et surtout plus librement sur un support devenu maniable et souple. L'usage des pierres (en particulier la pierre noire) et le perfectionnement des encres et de la plume commencent aussi à supplanter la pointe de métal et un papier qui, même s'il est préparé spécialement pour permettre le dessin sur un support encore trop réactif, est encore peu apte à supporter un trait plus libre, du fait de sa texture grossière et irrégulière. (...) Plus on utilise couramment le papier, même s'il est un support extrêmement cher et encore rare au XVI^e siècle, plus il se divulgue, et plus la variante se déploie sous des formes diversifiées et libres. » Lizzie Boubli, *La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*, op.cit., p.27.

⁴⁴⁴ « (...) S'il s'intéresse semble-t-il davantage aux fondements scientifiques et au contrôle rationnel de l'invention qu'aux origines et à la nature du processus créateur lui-même, il évoque cette création à travers un vocabulaire significatif. (...) Léonard est le premier à ne pas séparer *fantasticare* et *pensare* et à faire de la *fantasia* elle-même une faculté conceptuelle ; et il est aussi le premier à utiliser des termes à connotations biologiques pour désigner le processus même de l'« invention » artistique. (...) Le fait même qu'il n'ait pas fixé ce vocabulaire de la création artistique est significatif : la réflexion sur la création artistique – c'est-à-dire sur la relation entre imitation de la nature et invention artistique – n'ayant pas de cadre théorique établi, c'est intuitivement que Léonard suppose une analogie entre les processus d'engendrement des formes dans le macrocosme et le microcosme. On verra les conséquences qu'il en tire quant à la « ressemblance » que les œuvres de peinture entretiennent avec leurs auteurs. » Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan [1997], 2011, p.213-214.

⁴⁴⁵ Voir Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, op.cit, « La terre s'altère : Vinci », p.59-88

l'artiste est tel un dieu sur sa feuille, qui peut agencer les formes naturelles et manipuler les éléments en les agençant comme bon lui semble.



31 LEONARD DE VINCI, *TEMPÊTE SUR UNE VALLÉE ALPINE*, VERS 1508-1510, SANGUINE, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST

Le dessin rend peut-être l'observation, depuis une vallée voisine, d'un véritable orage ; il n'empêche que la *Tempête dans une vallée alpine* a tout du résumé, de la réduction à l'essentiel d'un phénomène atmosphérique. Cette volonté de caractérisation, de dégagement des constantes du motif anime chez Léonard toutes les recherches autour de l'eau. Le traitement très linéaire qu'il emploie ici est exceptionnel dans l'ensemble de ses études météorologiques, puisqu'ailleurs il préfère manifester la présence aquatique par des volutes enchevêtrées et des dessins d'une grande densité qui occupent la quasi-totalité de la feuille. Le moutonnement des nuages sur ce dessin de 1508 annoncerait les ondes spiralées des dessins postérieurs, plus techniques mais également, et paradoxalement, plus fantastiques.

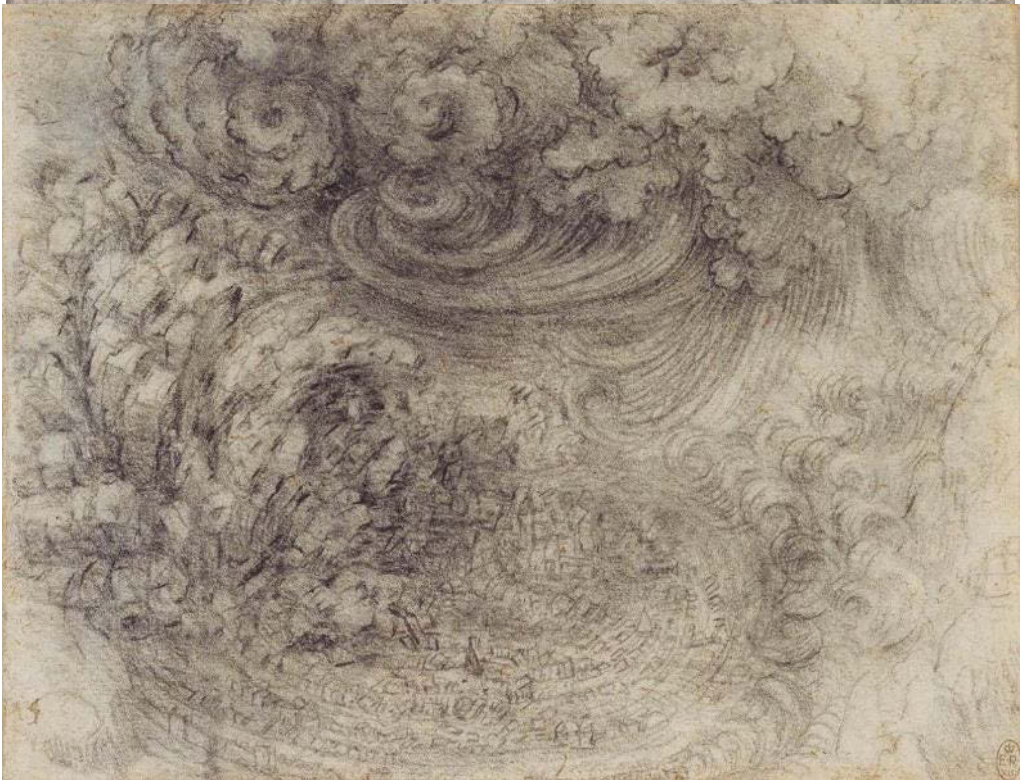
Les neuf dessins de trombes d'eau conservés à Windsor font en effet l'objet d'un traitement autrement plus nerveux et déroutant. Il s'agit d'un ensemble d'une grande cohérence stylistique et thématique : les neuf dessins, inventoriés à la suite⁴⁴⁶ dans les collections royales britanniques, font comme le portrait d'une masse d'eau qui dégringole sur des pierres, organisées tantôt en ébauche d'architecture (on aperçoit un semblant de pilier ou de mur) tantôt en rochers et formations naturelles. Conçus peut-être en réaction au *Déluge* que Michel-Ange avait peint, de façon déplorablement peu « atmosphérique », sur la voûte de la chapelle Sixtine⁴⁴⁷, ils constituent l'aboutissement des études sur les effets dévastateurs de l'eau en furie. Le motif « eau/sur/pierre »⁴⁴⁸ semble être la matrice de départ, à partir de laquelle l'artiste varie les compositions et les techniques. Tous les dessins occupent une page simple, de dimensions similaires. Leur documentation est très lacunaire, et leur provenance première (carnet ? feuille volante ?) n'est pas attestée ; ils sont contextuellement datés des mêmes années, à la fin de la vie de l'artiste, 1517-1518, et seraient peut-être des dessins *de présentation*⁴⁴⁹, destinées au cercle rapproché des amis et commanditaires. Afin de permettre la comparaison, nous reproduisons ces dessins en vignettes à la suite et nous les désignerons par des numéros d'ordre qui respectent leur position dans l'inventaire, de 1 à 9.

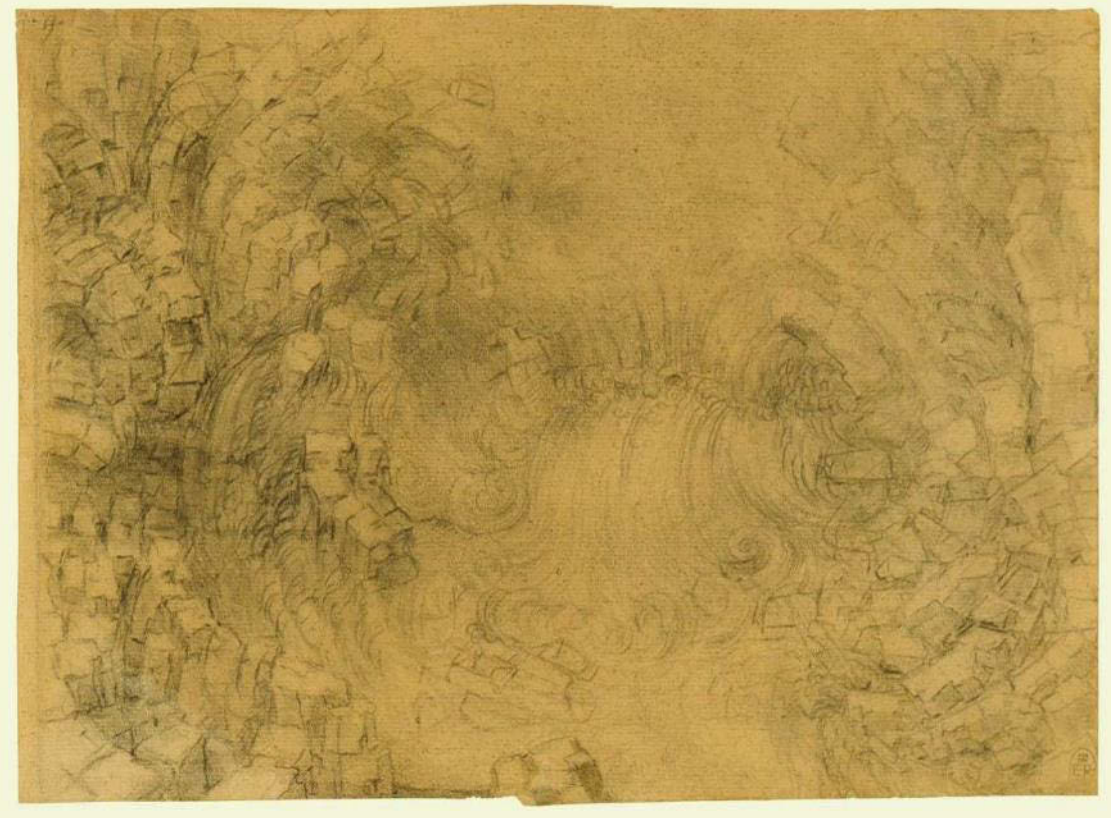
⁴⁴⁶ De RCIN 912377 à RCIN 92286, en excluant RCIN 912379, qui est un dessin sur double page, toujours sur le thème du déluge, mais dont la composition diffère. Voir <http://www.royalcollection.org.uk/>

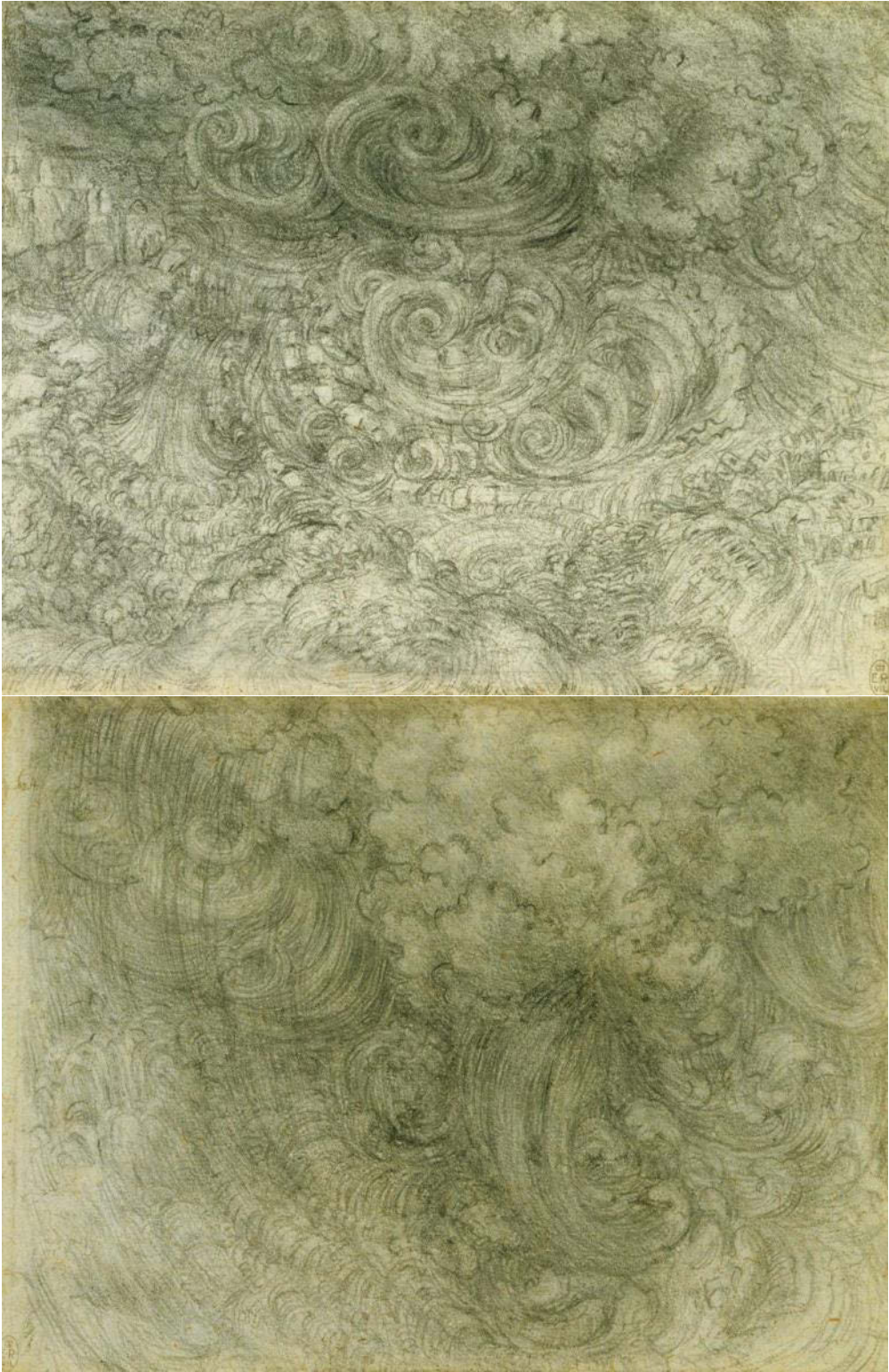
⁴⁴⁷ C'est la suggestion d'Ernst Gombrich dans « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les *Carnets* de Léonard de Vinci », *L'écologie des images* [1969], Paris, Flammarion, 1983, traduction Alain Lévêque, p.206

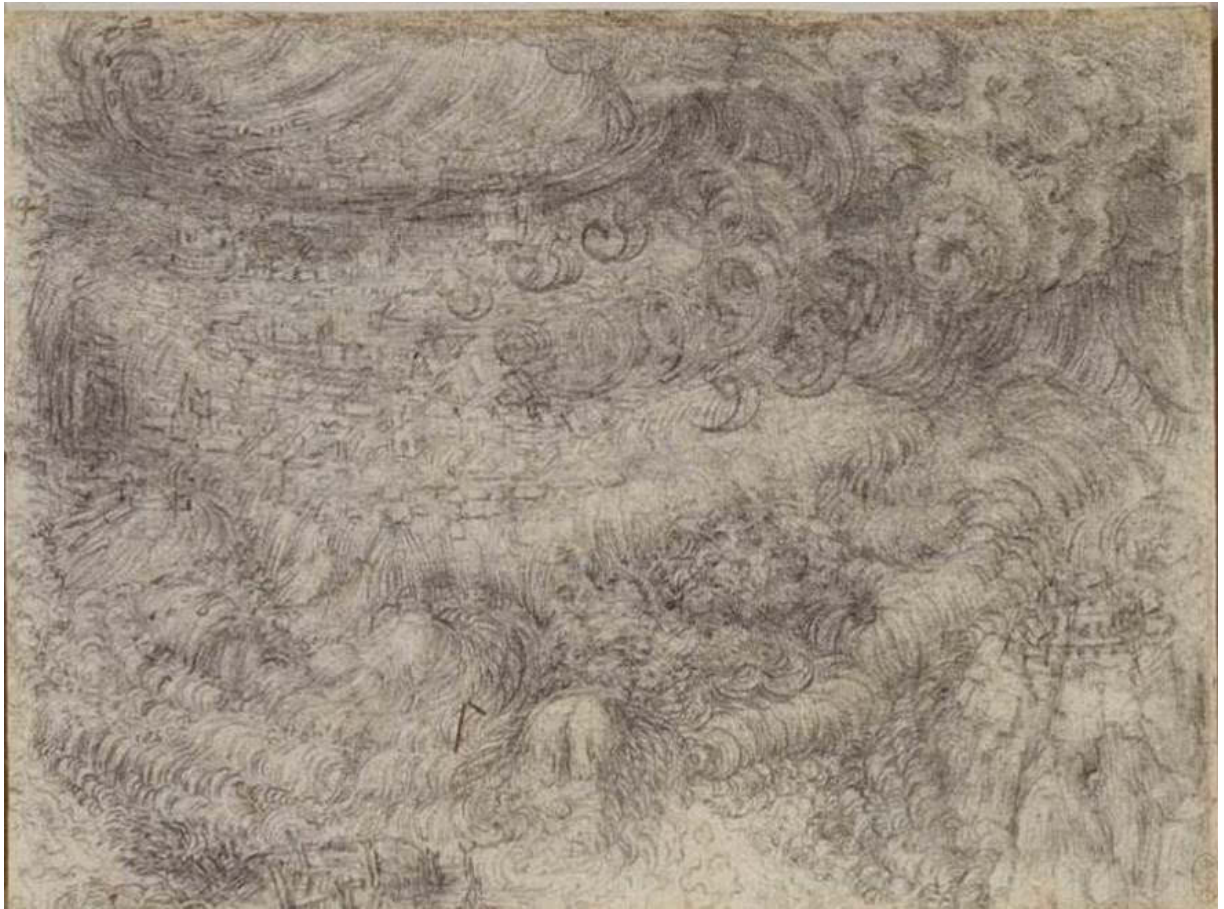
⁴⁴⁸ Pour reprendre pour l'eau la nomenclature employée pour le nuage par Hubert Damisch dans *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

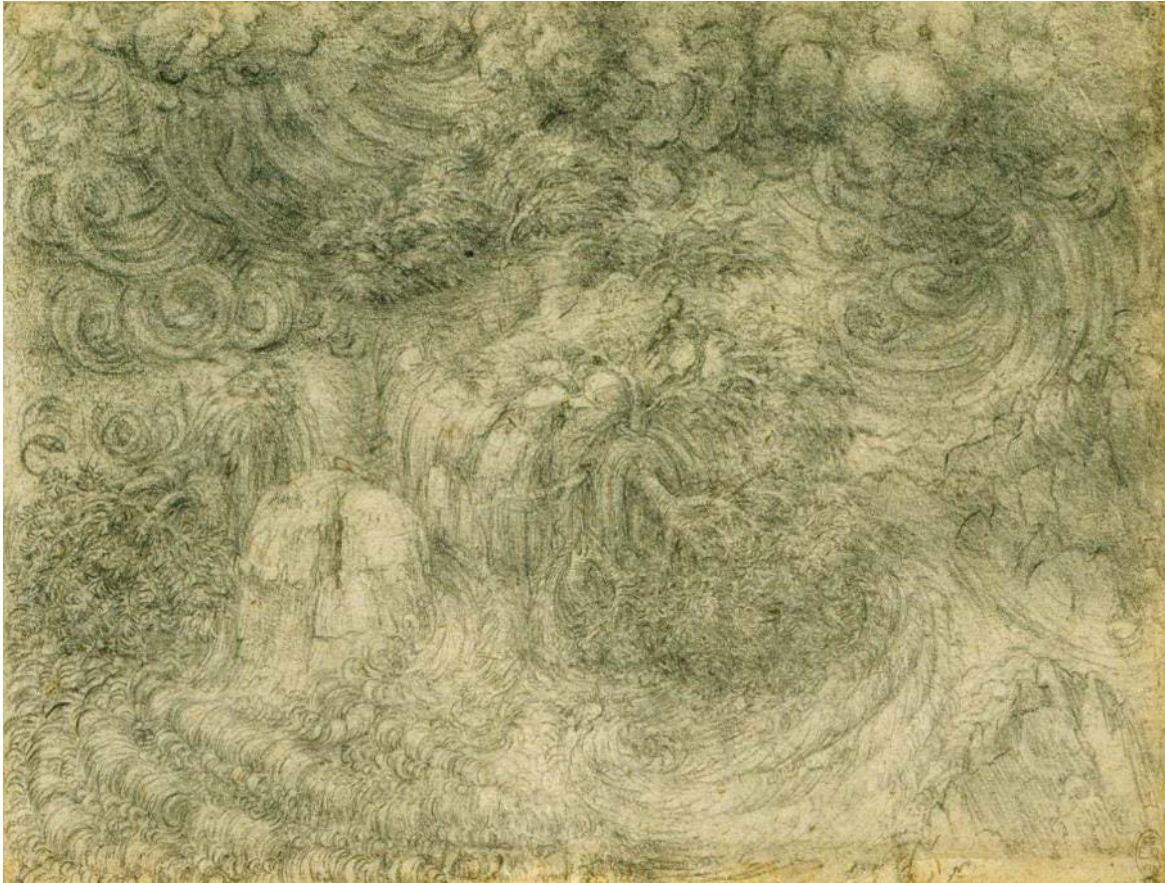
⁴⁴⁹ Voir Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, p.631.











32 LEONARD DE VINCI, NEUF ETUDES DE TROMBES D'EAU

Plutôt qu'à des variantes⁴⁵⁰, nous avons ici affaire à de véritables variations musicales : un même thème est prétexte à composer des scènes apocalyptiques qui, si elles présentent des traits communs, diffèrent amplement dans leurs mises en œuvre. Tous les dessins de la série sauf un (le n°3) sont des dessins au charbon. Du plus au moins fin, du plus estompé au plus acéré, le trait est dense et ne laisse aucune place au vide. Sauf le n°2, tous les dessins couvrent la totalité de la page. Les langues d'eau sont toutes traitées en volutes qui s'enroulent sur elles-mêmes ; c'est leur orientation qui se modifie, prenant un mouvement latéral par endroits (en 2, 5 et 7), circulaire en d'autres (en 3, 4 et 5). Léonard semble s'amuser à appliquer ses propres préceptes : par l'art de la *varietas*, une même figure (le déluge) donne lieu à de multiples et *copieuses* mises en œuvre. Un nombre limité d'objets (volutes, blocs et rochers, éléments végétaux) peut potentiellement offrir, par combinaison et réagencement, une infinité de traitements.

En les regardant à la suite, ces neuf dessins raconteraient presque une histoire⁴⁵¹ : le déluge du n°1 ravage un paysage où les éléments végétaux se mêlent à des ruines d'architecture ; la présence

⁴⁵⁰ Dans le domaine du dessin, le terme de « variante » désigne les différentes alternatives d'un même sujet. Voir Lizzie Boubli, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance : Variante et variation*, op.cit.

⁴⁵¹ Plusieurs critiques ont tenté de les organiser narrativement, comme si ces dessins racontaient le déroulement d'un ouragan. Kenneth Clark propose de construire une succession fondée sur le fait que le

humaine y est encore perceptible, même en creux, alors que dès le n°2, puis surtout dans la séquence qui va du n°3 au n°5, les agencements de modules cubiques (que l'on pourrait interpréter comme des éléments disjoints d'architectures) constituent un paysage minéral que toute vie a déserté. Dans ces dessins, ce qui intéresse l'artiste est la combinaison des courbes avec des angles droits, dans des compositions toutes *mentales*. Les dessins n°6 et 7 poussent la logique à l'extrême : ils ne sont plus qu'enroulements dans un espace devenu abstrait, sans repères géographiques ni dimensionnels. Les deux derniers dessins de la série opèrent une sorte de retour au réel : réapparaissent les éléments cubiques, qui constituent dans le dessin n°8 l'évocation géométrique d'une ville, et surtout les éléments végétaux, sous la forme d'arbres qui ploient sous la violence de la tempête. Léonard semble être parti d'une observation réelle, celle de l'action des éléments sur un paysage (méditation inaugurée par la *Tempête dans une vallée alpine*), puis avoir dirigé sa main au gré des circonvolutions de la forme vers des compositions de plus en plus abstraites, poussant la formalisation du tourbillon de plus en plus loin ; une fois parvenu à l'épure du motif, il réintroduit des éléments référentiels et recompose à nouveau des paysages, il est vrai particulièrement déstructurés. Ces dessins sont un bel exemple d'informe par excès : la confrontation entre deux ordres de formes (l'organique ou le tellurique face à la volute, motif géométrique presque abstrait) aboutit à un brouillage des repères.

La séquence ainsi reconstruite est artificielle : les feuillets étant indépendants de tout contexte, il est impossible aujourd'hui d'en connaître la chronologie exacte. Leur lecture en « suite » permet néanmoins de dégager une mécanique de l'invention, puisqu'on peut voir comment la main de l'artiste cherche, en explorant les suggestions du trait, dans un mouvement de va-et-vient entre abstraction et figuration. « Les *Déluges* constituent une « allégorie scientifique » (ou une « apocalypse naturelle ») où s'unissent indissolublement l'analyse scientifique et la vision poétique. »⁴⁵²

Nous pouvons identifier cette mécanique avec celle de la *copia* : Léonard explore les potentialités d'un même motif, en le poussant jusqu'au méconnaissable, suivant une logique métonymique (proches les uns des autres, les compositions vont se substituant dans un développement mental qui

thème serait traité « d'une façon de plus en plus personnelle » (*Léonard de Vinci*, [Londres, 1935] Paris, Le livre de poche, 1967, trad. Eleanor Leveux et Françoise-Marie Rosset, p.319). Carlo Pedretti regroupe les feuilles dans l'ordre [je n'indique ici que la fin du numéro d'inventaire pour plus de concision] 378, 384, 386 et 383, faisant ainsi une suite où l'ouragan finit par rejoindre la mer (*Leonardo da Vinci. Studi di natura dalla biblioteca reale nell castello di Windsor*, Florence, 1984, p.56-58). Martin Clayton, enfin, constitue la série 385, 382, 384 et 383, qui illustrerait la destruction d'une ville jusqu'aux fondations, emportées à leur tour dans la tourmente (*Leonardo da Vinci. One hundred drawings from the collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Queen's gallery Buckingham Palace, 1996, p.160-163). Notre série ne prétend pas dégager un sens, et ne prend en compte que l'ordre, arbitraire et historique, de l'inventaire royal.

⁴⁵² Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, op.cit.*, p.103.

porte toujours sur le même sujet, le cataclysme aquatique). Alberti aurait sans doute été horrifié par ce jeu si peu mathématique et si métaphorique de la « détente volontaire des contrôles »⁴⁵³ mais Léonard, dessinateur hors pair, a une assurance et une maîtrise suffisantes pour flirter avec la *dissolutio*. Il prouve par la même occasion que la *copia* n'est pas qu'une figure de rhétorique, mais peut véritablement être une technique de création, consistant à épuiser le sens par la répétition et la variation.

L'informe est dans les blancs

S'ils sont le fruit d'un passage par l'informe, ces dessins ne sont pas pour autant *informes* eux-mêmes. Leur sujet est bien fuyant et dangereusement informel, mais la main qui cherche ne se perd pas dans l'indéterminé, elle agence et contrôle : c'est alors qu'il s'intéresse de plus près à la figuration de l'eau, non-figure par excellence, que Léonard se fait le plus *formel*. Son trait est sûr et précis à chaque fois qu'il évoque la trombe ou l'orage⁴⁵⁴. Cela est d'autant plus manifeste sur les dessins les plus travaillés, finis à la plume et aux encres de différentes couleurs, par exemple le n°3 de la série que nous venons d'évoquer des *Déluges*, ou dans les deux doubles pages Windsor, reproduites ici à la suite. Il peut paraître paradoxal que Léonard choisisse dans ces cas la plume et la pointe métallique pour traiter des sujets atmosphériques. On aurait en effet pu s'attendre à l'usage de la craie ou du charbon et aux divers procédés d'estompage chers au peintre pour rendre les vapeurs et le flottement, mais il n'en est rien. Si quelque chose d'informe est bien présent dans ces deux doubles pages, il n'est pas à chercher dans le dessin, mais plutôt dans l'interstice entre les formes et dans la dissolution que ces trombes opèrent sur des formes antérieures, qui ne subsistent qu'à l'état de traces : les trombes qui s'abattent sur les plantes et les hommes sont rendues avec minutie, redondantes des détails créés par les différentes tonalités d'encres et de rehauts.

Le premier dessin met à nouveau en scène les tourbillons de la série des *Déluges*, qui déferlent cette fois-ci sur un paysage déjà inondé ; l'eau est donc présente au sol et dans les airs, faisant des vagues dont les ourlets d'écume répondent aux spirales sortant des nuages. Les buissons ébouriffés sur la gauche rajoutent à l'effet « capillaire » du tout: le paysage semble s'être paré d'une chevelure dont l'artiste observerait les ondoiements dans le détail⁴⁵⁵.

Le deuxième dessin reprend la composition en diagonale en l'inversant dans son orientation : le sol est visible à droite, les airs à gauche. Les cavaliers surpris par l'orage ont pris la place des buissons, et

⁴⁵³ L'expression, déjà citée (en 1.1.1, p.8), est de Gombrich. Voir Ernst Gombrich, « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Esquisses d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-1954, p.185-186

⁴⁵⁴ Au point que, sous ses allures décoratives, il peut paraître, aux yeux de Kenneth Clark, aussi inoffensif que « les pétales d'un chrysanthème » (K. Clark, *op.cit.*, p.323).

⁴⁵⁵ La corrélation entre le traitement des langues d'eau et celui des masses capillaires est visible dans une feuille de Windsor, RCIN 912579, qui porte côte à côte l'étude d'un vieil homme barbu assis de profil et trois études de tourbillons, traités comme autant de patriarcales barbes...

nous retrouvons les vagues, mais dans le ciel, qui prend à son tour des allures d'océan déchaîné. Les lignes se serrent et s'enroulent sur elles-mêmes. Les deux masses dessinées sont posées sur la feuille et pourraient presque passer pour deux esquisses indépendantes n'étaient les quelques traits légers qui les mettent en relation. L'artiste a privilégié la richesse du détail plutôt que l'exhaustivité de la conception, laissant de larges plages vides dans la composition, qui ressortent d'autant plus par rapport à l'abondance graphique locale.

L'inquiétude de l'inorganisé apparaît ainsi non pas dans le dessin mais dans le défaut de figuration : les tempêtes léonardiennes, si elles évoquent le dérèglement du monde et la fragilité de l'humain, sont précisément tracées ; l'informe, lui, est au-dessus de la nuée, dans le blanc de la page. L'artiste accentue la présence de ces vides par l'extrême chantournement de ses volutes, par la miniaturisation et la préciosité de ses effets. Le jeu de l'excès et du défaut devient ainsi éloquent : ces dessins sont travaillés par l'interrogation sur l'informe non pas parce qu'ils traitent du chaos des éléments, mais parce qu'ils sont en eux-mêmes un arrêt sur image dans l'avènement de la forme. Les traits à peine ébauchés qui peuplent les bordures du motif se confondent presque avec les fibres du papier, faisant lentement émerger le dessin de la matérialité même de la feuille.

Dans ces dessins « aquatiques », Léonard nous montre le résultat final de l'exercice du *componimento inculto*⁴⁵⁶ : de la rêverie sur les nuages et les taches (sur les trombes d'eau dans le cas qui nous concerne) le dessin permet de tirer une perfection⁴⁵⁷, puisqu'il est capable de dégager l'épure du mouvement, et de donner ainsi un sens au chaos.

⁴⁵⁶ « Adunque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure (...). Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti riuscirà appropriato alla sua invenzione, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezione appropriata a tutte le sue parti. » André Chastel traduit : « Dispose donc, peintre, les membres de tes figures en gros (...). Car tu dois comprendre que si cette esquisse informe finit par s'accorder à ton invention, elle le fera d'autant mieux qu'elle sera relevée de la perfection due à toutes ses parties. » Léonard de Vinci, *Traité de la peinture, op.cit.*, p. 333

⁴⁵⁷ « Io ho già veduto ne' nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancoraché integralmente fossero in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione ne' loro movimenti o altre azioni. » Léonard de Vinci, *idem*.



33 LEONARD DE VINCI, *NUAGES D'ORAGE SUR UN PAYSAGE INONDE*, VERS 1517-1518, PLUME, ENCRE ET LAVIS BRUN SUR PIERRE NOIRE, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST



34 LEONARD DE VINCI, *TEMPÊTE ET CAVALIERS*, VERS 1517-1518, PLUME, ENCRE, LAVIS BRUN AVEC REHAUTS DE GOUACHE BLANCS SUR PIERRE NOIRE, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST

2.1.2 Les techniques du passage par l'informe

La pratique du dessin est essentielle dans le travail des artistes florentins : méthode de formation de la main et de l'œil, il est aussi le lieu de la réflexion, nous venons de le voir. Elle est surtout le pilier de développement des œuvres peintes, puisque c'est dans le dessin que le maître conçoit et ajuste les différents éléments de la composition. Baccio Bandinelli, dans la lettre citée plus haut, évoque le besoin de dessiner plusieurs *inventions* d'un même sujet pour en corriger les défauts en se servant des variantes à confronter. Dans cette confrontation intervient également une sélection : parmi les différentes possibilités, le maître va choisir la meilleure, ou les meilleurs éléments de plusieurs variantes pour les combiner entre eux et produire la composition finale, fruit d'un long processus d'explorations et d'exclusions. La mise en place de la composition suppose ainsi une stratification de dessins : la *macchia* ou *bozza*⁴⁵⁸ en serait la forme la plus rudimentaire, qui donnerait le *schizzo*⁴⁵⁹, esquisse un peu plus élaborée de la première pensée ou ébauche (*abbozzo*). Viennent ensuite les nombreux *studi*, études partielles qui permettent d'établir la disposition des différentes figures individuellement, puis entre elles. Des schémas de composition et des esquisses plus précises aboutissent enfin au carton qui va servir de point de départ pour le travail de la peinture à proprement parler. Cette suite d'esquisses n'est pas immuable ni nécessaire, et les cartons peuvent être multiples, relançant à chaque fois le travail des études, confiées pour certaines aux soins des meilleurs élèves de l'atelier. Les copies de détails de la main du maître sont également nombreuses, qui permettent aux apprentis de se former avant d'attaquer le report du carton sur le panneau ou la toile.

Accumulations, inversions, transparences : l'esquisse du British Museum

Il est possible de suivre ce cheminement dans le détail, du dessin le plus proche du *componimento inculto* à la variante de disposition et au carton, en passant par l'étude de détails, dans le cas de *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*⁴⁶⁰. Trois dessins permettent d'avoir un rapide aperçu de la

⁴⁵⁸ « (...) Che subito si espone a guisa di macchia, che da noi shizzo o bozza si dice, conciosiaché si accenna diverse attitudini di figure e di altre materie in un tempo brevissimo, seconde che confusamente ne soviene, accadendo ad essi, sé come a buoni poeti accade delle sue composizioni improvise (...). » [Cité par Lizzie Boubli, *La variante dans le dessin italien au XVIe siècle, op.cit.*, note 66, p.36] Giovanni Armenini, *De' veri precetti della pittura* [Ravenne, 1586], édition de Marina Gorreri, Turin, Einaudi, 1988, p.89-90.

⁴⁵⁹ Giclure, éclaboussure, jaillissement, le *schizzo* est l'expression de l'impétuosité de l'artiste : « Gli schizzi (...) chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini e il primo componimento dell'opera ; e sono fatti in forma di una macchia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò se chiamano schizzi », Giorgio Vasari, introd. au chap. II des *Vies*, cité par Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache, op.cit.*, p.89.

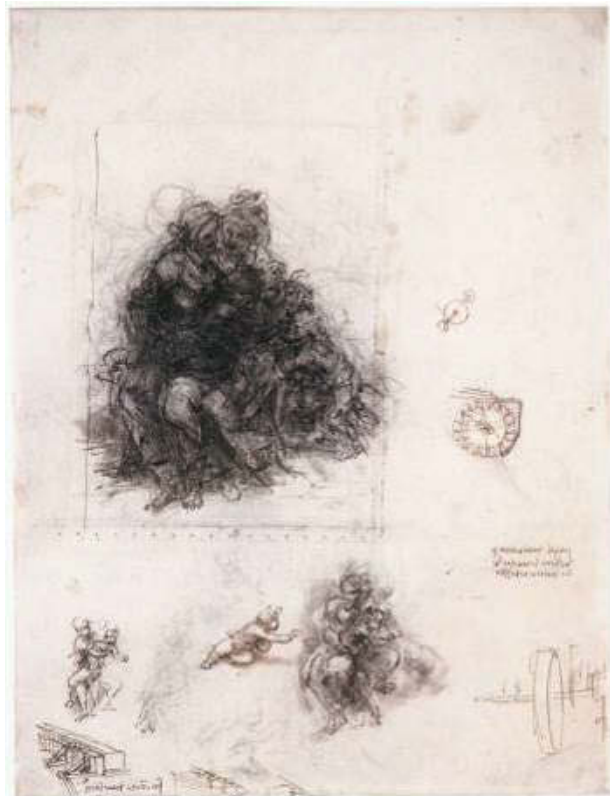
⁴⁶⁰ Ces dessins ont été montrés ensemble, permettant de voir l'évolution du projet dans le détail, lors de l'exposition *La Sainte Anne, le dernier chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, musée du Louvre, 29 Mars - 25 Juin 2012. Voir le catalogue éponyme, sous la direction de Vincent Delieuvin, Paris, éditions Musée du Louvre – Officina Libraria, 2012.

complexité de la chaîne créative : de ce qui serait la première esquisse à l'encre brune, très aérée⁴⁶¹, où le groupe présente déjà une composition similaire à celle du panneau du Louvre, au dessin des collections parisiennes qui réintroduit saint Jean-Baptiste enfant, en passant par l'intense esquisse de Londres, Léonard multiplie les pistes, revient en arrière, inverse et travaille en miroir autant de suggestions qu'il peut ou non reprendre par la suite. La recherche d'une composition d'ensemble s'accompagne de l'étude des détails (imbrication des membres, gestes, études de drapés), et la masse dessinée nous fournit de nombreuses indications sur les divers états parfois simultanés du projet, qui fera l'objet de trois cartons différents⁴⁶².



⁴⁶¹ La notice de Carmen C. Bambach dans le catalogue du Metropolitan Museum (*op.cit.*, p.520-524) présente tous les indices permettant de dater l'esquisse de l'Accademia des années 1499-1500.

⁴⁶² Trois cartons se succédèrent en tout. Le premier est aujourd'hui conservé à la National Gallery à Londres, et est daté autour de 1500. Le deuxième est celui attesté en avril 1501, en sens inverse du premier, et dont la réalisation peut être déduite de multiples indices : d'une description faite par Fra Pietro da Novellara qui le connaissait directement, de l'existence de dessins préparatoires et de deux copies supposées. Un troisième et dernier carton, celui à partir duquel fut peinte l'œuvre définitive, est avéré par l'analyse d'une réflectographie infra-rouge réalisée en 2008. La peinture définitive, basée sur cet ultime carton, était commencée en 1503 et resta inachevée à la mort de l'artiste. Voir le catalogue de l'exposition, *op.cit.*



35 LEONARD DE VINCI, TROIS DESSINS PREPARATOIRES SUCCESSIFS POUR *SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT* (GALLERIA DELL'ACCADEMIA, VENISE ; BRITISH MUSEUM ; LOUVRE, DEPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES)⁴⁶³

⁴⁶³ Voir plus loins pour une reproduction pleine page du dessin central de notre analyse.

La succession de ces trois esquisses montre comment l'artiste cherche méthodiquement, via des variantes successives, la solution la plus satisfaisante. La *varietas* apparaît ici comme l'exercice réglé qu'Alberti appelle de ses vœux.

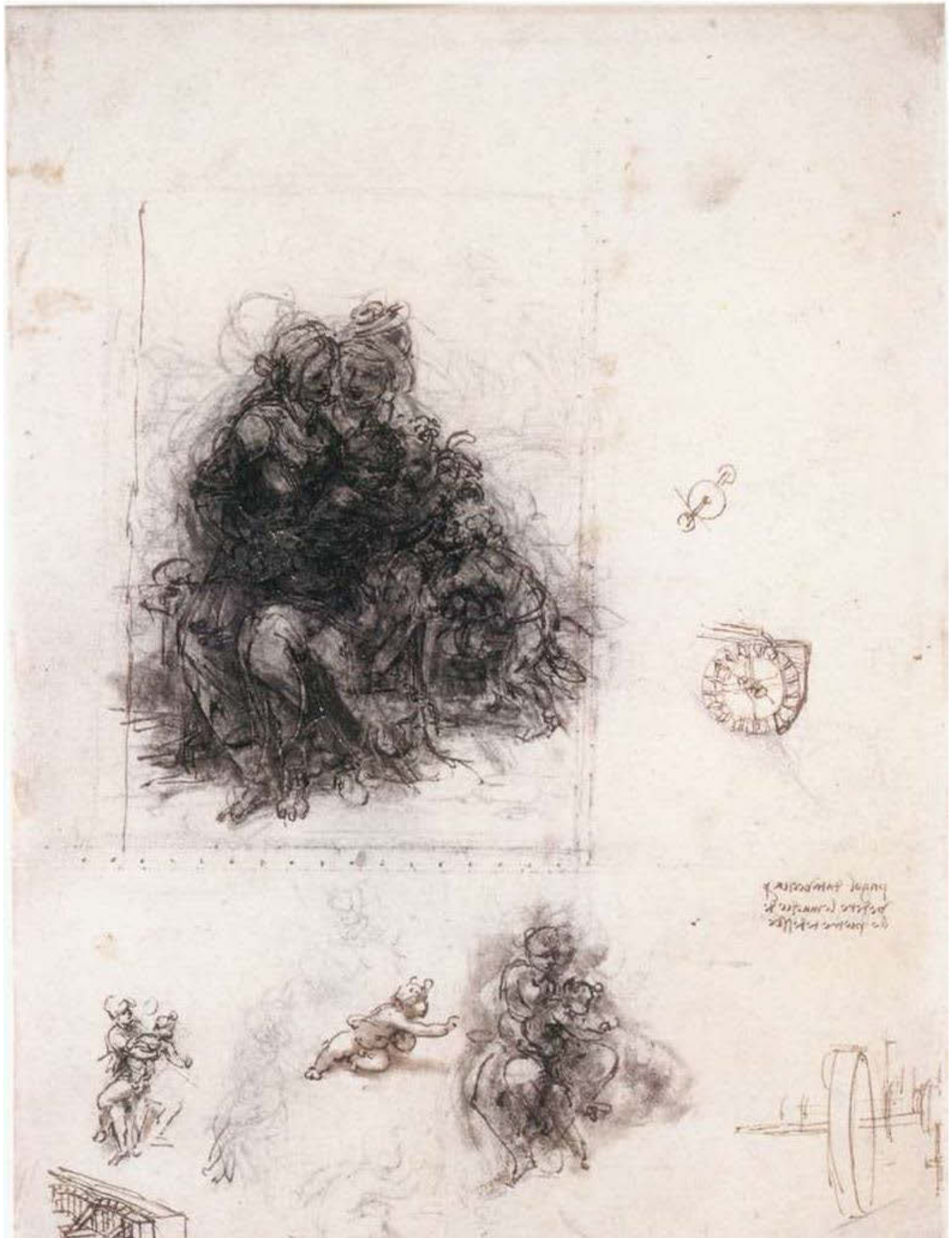
Mais le deuxième dessin de la série⁴⁶⁴ est d'un caractère nettement différent des deux autres. Il tient du *componimento inculto* plutôt que du *bozzetto*, dans la mesure où la forme semble incertaine et comme flottante dans la profusion des traits. Cette feuille exceptionnelle contient plusieurs esquisses : on y voit une grande esquisse d'ensemble, trois petites esquisses de détail, cinq dessins techniques et un paragraphe manuscrit. Mais elle est également plurielle dans la mesure où la composition la plus développée semble superposer plusieurs esquisses en un même endroit, comme si l'artiste avait cherché le motif par surimpression de possibilités⁴⁶⁵. Cette nouvelle méthode donne lieu à un développement presque infini sur une toute petite surface.

Léonard a une approche révolutionnaire du dessin préparatoire : « la forme finale est dégagée du chaos originel qu'ont progressivement⁴⁶⁴ accumulé l'entrelacs et la superposition des gestes de la main, suscitant la forme à même la feuille. »⁴⁶⁶ Arasse a-t-il présent à l'esprit le verso de la feuille lorsqu'il écrit ces lignes ? Nous l'avons dit, le papier est un bien cher et rare encore au début du XVI^e siècle ; les artistes l'utilisent donc avec parcimonie, et jettent souvent des esquisses différentes sur un même feuille, comme ici Léonard, voire travaillent à d'autres sujets aux dos. Or ici le Florentin pousse la logique beaucoup plus loin, travaillant non plus uniquement par addition comme dans la série des dessins de déluge, mais aussi par sélection et soustraction.

⁴⁶⁴ Sa datation est plus que problématique : le British Museum donne 1505-1508, se fondant sur des critères stylistiques et sur la corrélation avec le carton conservé à la National Gallery, daté lui-même de 1505-1508 (mais dont les dates ont été remises en cause par l'exposition du Louvre, qui propose désormais 1500-1501) ; Carlo Pedretti propose de le dater plus tardivement, vers 1508-1510, prenant comme indice les croquis techniques présents sur la feuille ; Daniel Arasse, quant à lui, le daterait plutôt des années 1499-1500, soit avant le carton de la National Gallery (qu'il date de 1501, se basant sur les réactions des cercles artistiques florentins ayant eu écho des recherches milanaïses de Léonard). En fonction de la datation choisie, le *componimento inculto* joue un rôle plus ou moins stratégique, et donne une vision différente du processus créatif chez Léonard. Les récentes analyses et conclusions des conservateurs du Louvre tendent à invalider partiellement les conclusions de l'exposition de New York ; dans l'irrésolution, nous choisissons donc de suivre une voie moyenne, qui adopte la datation précoce française (autour de 1500), tout en gardant l'idée américaine qu'il y aurait avant la feuille du British le dessin de l'Accademia (à dater autour de 1499-1500). Voir la bibliographie très complète du dossier d'œuvre accessible en ligne, www.britishmuseum.org, au numéro d'inventaire 1875,0612.17.

⁴⁶⁵ Virginia Budny a tenté de décrire dans le détail la démarche de Léonard sur cette feuille du British Museum. Voir son article « The Sequence of Leonardo's Sketches for *the Virgin and Child with Saint Ann and Saint John the Baptist* », *The Art Bulletin*, vol.LXV, n°1, mars 1988, p.34-46.

⁴⁶⁶ Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, [1997] 2011, p.17



36 LEONARD DE VINCI, *ETUDES POUR UNE VIERGE A L'ENFANT AVEC SAINTE ANNE ET SAINT JEAN-BAPTISTE ; AUTRES ETUDES A SUJET SCIENTIFIQUE*, RECTO ; PLUME ET ENCRE BRUNE ET GRISE, REHAUTS BLANCS (GOUACHE), SUR ESQUISSE A LA PIERRE NOIRE, LONDRES, THE BRITISH MUSEUM

Il est possible de reconstruire, à rebours des traits, le geste de l'artiste sur le recto : la main a d'abord jeté quelques lignes, dont une ligne brisée pour indiquer la bordure gauche, lignes qui ont été enfouies ensuite sous un étroit enchevêtrement de tracés⁴⁶⁷, créé par le retour insistant de l'outil. Quasi obsessionnellement, le crayon est venu parcourir le même chemin, avec un léger décalage à chaque fois, créant une masse à partir de laquelle, par accumulation de traits successifs et accentuation de certaines lignes au détriment d'autres, comme à tâtons⁴⁶⁸, surgissent finalement des formes – deux têtes, des jambes, des silhouettes d'enfants.

Il est possible également de retrouver là toute la boîte à outils du peintre : d'abord la barre de graphite, avec une pointe légèrement émoussée, puis la plume qui vient sélectionner certains traits de ses lignes brun sombre ; vient ensuite le pinceau, avec un léger lavis brun et les rehauts de gouache blanche ; intervient enfin le stylet à la pointe peu acérée. Le tout est encadré par le travail des mensurations au compas, dont l'une des pointes a laissé plusieurs perforations sur le pourtour de l'esquisse⁴⁶⁹.

Comment comprendre toutefois la relation entre dessin principal et esquisses secondaires ? Si on écarte les dessins techniques, qui pourraient bien être postérieurs à la composition autour de Sainte Anne, les petits dessins sur le bas de la feuille semblent autant d'annotations, autant de commentaires en un point donné de l'évolution du groupe principal. Léonard fait-il une pause dans son exploration pour jeter les quelques traits des deux groupes mère-enfant ? Ou les trace-t-il une fois que l'ensemble a déjà affleuré dans la composition principale ? Nous penchons pour cette

⁴⁶⁷ On pense bien sûr à Giacometti et à son interminable travail sur les crânes : « (...) J'ai passé tout l'hiver dans une chambre d'hôtel à peindre le crâne (...), voulant le préciser, le saisir autant que possible. Je passais des journées à tâcher de trouver l'attache, la naissance d'une dent... qui monte très haut près du nez, de la suivre le plus exactement possible, dans tout son mouvement... de manière que si je voulais faire tout le crâne, cela me dépassait (...). » Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier » [1951], *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p.245-2446, cité dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Véronique Wiesinger (dir.), catalogue de l'exposition, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2007. Mais là où Giacometti vit un échec, visible dans l'impossibilité à arrêter le trait, Léonard ouvre les possibles : sa pratique du trait « sismographique » fait affleurer des formes semi-conscientes, qu'il va ensuite explorer et étudier consciemment.

⁴⁶⁸ A propos de la série des *Thèmes et Variations*, Matisse décrit comment l'exercice du dessin suppose une disponibilité et un laisser-advénir : « Quand j'exécute mes dessins *Variations*, le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas. Je vais d'un point de l'objet de mon modèle à un autre point que je vois toujours uniquement seul, indépendamment des autres points vers lesquels se dirigera par la suite ma plume. N'est-ce pas que je suis seulement dirigé par un élan intérieur que je traduis au fur et à mesure de sa formation plutôt que par l'extérieur que mes yeux fixent et qui n'a pourtant pas plus d'importance pour moi à ce moment précis qu'une faible lueur dans la nuit vers laquelle je dois me diriger d'abord – pour, une fois atteinte, percevoir une autre lueur vers laquelle je marcherai, en inventant toujours mon chemin pour y arriver. » Henri Matisse, « Notes sur les dessins de la série *Thèmes et variations* », *Ecrits et propos sur l'art* [éd. Dominique Fourcade], Paris, Hermann, 1972, p.158

⁴⁶⁹ Pour plus de précisions, voir Martin Kemp, « Drawing the boundaries », dans Carmen C. Bambach (dir.), *Leonardo da Vinci, op.cit.*, p.141-154.

hypothèse, dans la mesure où nous avons déjà vu l'artiste développer un thème aux riches enchevêtrements, puis revenir sur un détail pour le développer à son tour. On aperçoit en outre, sur le groupe « en mineure » à droite, un mouvement du flou vers la ligne analogue à celui du groupe principal : le nuage de crayon, estompé au doigt, porte les traits qui en sélectionnent certains contours, comme si, redoublant le geste de la *macchia*, Léonard le rejouait mais en abrégé, se résumant lui-même. Ce petit motif est autant une variante qu'une véritable note de pied de page, pour mémoire et réélaboration ultérieure.

Ceci étant dit, il ne faudrait pas croire qu'il est possible de décrire simplement la technique léonardienne du dessin. Avancer que les petites esquisses succèdent à la recherche centrale ne suppose pas une technique normée et réglée dans laquelle un premier grand dessin donnerait des variantes locales plus claires, puis une composition définie : s'il est possible de conjecturer la succession de certaines grandes étapes, il est néanmoins impossible d'affirmer que l'artiste n'opère pas par va-et-vient constant et recherches simultanées. Ainsi, il est tout à fait possible qu'il ait d'abord travaillé au crayon sur toute la page (cherchant avec insistance dans l'esquisse centrale, puis jetant quelques notes tout autour, toujours au crayon), puis qu'il ait changé d'outil pour poursuivre l'investigation à la plume, intervenant sur chacun des tracés au graphite. L'intervention du pinceau et des rehauts de gouache aurait pu se faire ensuite, toujours de manière globale. Or l'affirmation d'une suite logique différente est tout aussi possible : Léonard aurait parfaitement pu alterner les outils localement, aller jusqu'au bout de sa réflexion sur une zone du papier pour aller la poursuivre en bas de page une fois arrivé à saturation. Le recours au verso de la feuille procède d'ailleurs de ce besoin de dé-saturer l'espace dessiné.



37 LEONARD DE VINCI, *ETUDE POUR UNE VIERGE A L'ENFANT AVEC SAINTE ANNE ET SAINT JEAN-BAPTISTE ; ETUDE DE TETE D'HOMME*, POINTE METALLIQUE ET PIERRE NOIRE, LONDRES, THE BRITISH MUSEUM – VERSO DE LA FEUILLE PRECEDENTE

Le travail de sélection et de clarification se poursuit en effet au verso de la feuille : à la pointe métallique, dans la masse infinie des possibilités, Léonard a fait ressortir un contour schématique. Pour ce faire, il a posé sa feuille sur une feuille charbonnée ; il a ensuite suivi au stylet les traits qui l'intéressaient le plus, créant par transfert un dessin en miroir, visible au dos de la feuille. Le profil d'homme qui s'y trouve également était-il déjà là quand cette opération de sélection a eu lieu ? Il est plus fouillé que le schéma à la pointe de métal, ne provient pas d'un mouvement de décalque et a donc pu être esquissé au préalable au centre de la feuille – alors que ce que nous considérons aujourd'hui comme le recto de la feuille était encore vierge de toute recherche. Nous aurions donc une séquence comme suit : Léonard aurait d'abord esquissé le buste d'homme sur une feuille vierge, puis l'aurait retournée⁴⁷⁰ (recto verso mais aussi du haut en bas) pour travailler sur une *macchia* de plus en plus dense au fil de l'accumulation des traits de crayon. Pour mieux comprendre ses propres trouvailles, il aurait fait un arrêt sur image en esquissant d'abord au crayon puis à la plume les petits ensembles au pied de la page, aurait repris en les creusant les traits saillants du groupe principal (on aperçoit des lignes plus claires sur le dessin, qui sont autant dues au frottement de la pointe métallique au verso qu'à une insistance de la plume qui creuse les traits de crayon au recto) et aurait enfin retourné une nouvelle fois la feuille pour suivre les contours les plus suggestifs et équilibrés à ses yeux à l'aide d'une pointe métallique⁴⁷¹.

Reste que la *macchia* de l'actuel recto est très « encadrée » : elle est inscrite dans un rectangle qui représente environ le quart de la taille de la feuille totale. Délimiter des bordures dans un dessin est une pratique alors fréquente, les artistes travaillant le plus souvent à la commande, et devant s'adapter à des supports aux dimensions établies à l'avance. Léonard lui-même encadre souvent ces compositions⁴⁷², ce qui ne l'empêche pas de déborder et de redéfinir les limites – c'est le cas dans l'esquisse du British Museum, où il a d'abord délimité au crayon les bordures supérieure (la seule qui ne va pas changer en cours de travail) et inférieure, puis il a tracé à la plume la bordure gauche par des lignes brisées. Le bord droit et le bord inférieur ont ensuite fait l'objet de recherches autrement

⁴⁷⁰ Selon Carmen C. Bambach, ce travail du miroir, commun à beaucoup d'artistes de la Renaissance, est particulièrement fréquent chez Léonard le gaucher, accoutumé à écrire de droite à gauche. Voir « Leonardo, left-handed draftsman and writer », dans Carmen C. Bambach, *op.cit.*, p.31-51.

⁴⁷¹ Cet outil est alors en passe de devenir archaïque, puisqu'il est plus adapté au dessin sur parchemin qu'au dessin sur papier. La progression du crayon à la pointe en passant par la plume montre néanmoins à l'œuvre la culture technique de l'élève de Verrocchio, qui procède en travaillant la forme la plus confuse avec l'outil le moins noble, le charbon, pour préciser sa pensée par paliers qui s'identifient à des changements de procédé (plume puis pointe). Les rehauts blancs perceptibles au recto dans la masse sombre des traits, effectués à la gouache, interviennent en fin de chaîne opératoire : ils sont le premier signe de la destination picturale du dessin.

⁴⁷² Nous allons le voir par exemple avec les esquisses pour la *Madone au chat*, contenues dans un cadre cintré évoquant le panneau pressenti pour une composition jamais réalisée.

complexes⁴⁷³. Selon Martin Kemp, qui reprend les analyses d'Edward Ford, Léonard aurait travaillé très méticuleusement au compas en vue d'adapter ensuite sa composition à un panneau de vingt-cinq *palmi* de hauteur par dix-sept de largeur⁴⁷⁴, créant des subdivisions encore visibles aujourd'hui, qu'il ne cesse de réajuster à mesure que son esquisse prend de l'ampleur. Ce travail du cadre et de la limite est d'autant plus étonnamment précis que le *componimento inculto* est plus spectaculaire : liberté et contrainte coexistent très étroitement sur cette feuille⁴⁷⁵.

Ce fort contraste nous permet de réévaluer le rôle du passage par l'informe. Nous avons indiqué plus haut les difficultés de datation de cette feuille, que nous avons choisi, suivant les dernières recherches françaises, de situer autour de 1500. Cela suppose qu'elle intervient à un stade très précoce de la création de la *Sainte Anne*, mais qu'elle n'est pas le premier jet du projet, contrairement à ce que son aspect très improvisé et très enlevé pourrait laisser penser⁴⁷⁶. En mettant l'accent sur le tracé insistant des limites, on s'aperçoit que Léonard en est déjà à un stade avancé de sa méditation : il explore une composition encore ouverte⁴⁷⁷, mais déjà globalement posée dans l'espace ; l'enchevêtrement des tracés sert non pas tant à trouver le bon agencement (Léonard a déjà eu son idée brillante d'asseoir la fille sur le giron de la mère) mais à imprimer le mouvement, à faire vivre le volume. Le passage par l'informe apparaît donc comme une technique de redynamisation. L'idée initiale, aussi brillante soit-elle, a besoin de retrouver un nouveau souffle qui permette à l'artiste de la creuser plus loin et l'élaborer de façon plus complexe. Laisser divaguer temporairement la forme et s'abîmer dans le foisonnement partiellement inorganisé permet alors de redonner vie à la ligne. Daniel Arasse parle de « susciter la forme à même la feuille »⁴⁷⁸, Carmen C. Bambach évoque une « manière sculpturale »⁴⁷⁹ de faire héritée de Verrocchio, Martin Kemp parle de « sculpter des formes dans la surface du papier »⁴⁸⁰. Pour tous ces historiens, le dessin chez Léonard est tridimensionnel ; or il nous semble que cela ne tient pas tant à la référence sculpturale, mais plutôt à

⁴⁷³ Pour le détail de ces recherches et réajustements, voir Martin Kemp, « Drawing the boundaries », dans Carmen C. Bambach, *op.cit.*, p.141-154.

⁴⁷⁴ Un panneau d'environ 182 x 124 cm, soit plus grand de quelques centimètres que le panneau actuel du Louvre.

⁴⁷⁵ « The design process within the frame may be seen as tensely stretching the boundaries of what is possible within the confines of what is preordained by convention or necessity. » Martin Kemp, *art.cit.*, p.143.

⁴⁷⁶ Ce premier jet, ou du moins l'un des premiers états de la composition, serait à voir dans le dessin à la plume conservé à Venise dont nous avons déjà évoqué l'existence.

⁴⁷⁷ La question qui travaille tout le projet jusqu'à la mort de l'artiste est là dans sa pleine expression : comment concilier des personnages traditionnellement statiques – les figurations de Sainte Anne trinitaire sont très hiératiques – en une composition dynamique ?

⁴⁷⁸ Voir plus haut, note 467.

⁴⁷⁹ « This rapid, sculptural manner of summarizing the figure was formative for the young Leonardo. » Carmen C. Bambach, notice « Andrea del Verrocchio, sketches of infants », *op.cit.*, p.255.

⁴⁸⁰ « To achieve the compression of interlocked and spatially integrated figures Leonard utilized his famous « brainstorm » drawing technique to the full. In swirls of crashing lines, (...) he would virtually sculpt forms into the surface of the paper. » Martin Kemp, « Drawing the boundaries », *art. cit.*, p.141.

l'exploration temporelle qui s'y joue. Notre référence n'est pas l'atelier du sculpteur mais plutôt, par un anachronisme quelque peu *bataillien*⁴⁸¹, la chambre noire et le cinéma : comme s'il répétait les prises de vues d'un même mouvement tout en les superposant, Léonard procède presque comme un chronophotographe, ou alors comme un cinéaste expérimental qui chercherait à fixer le tremblé de la vie sur la pellicule. A la succession de plans, à la temporalité linéaire, il préfère la superposition et la simultanéité : l'enjeu n'est pas ici la narration, mais plutôt le mouvement, le *souffle*.

Cet aspect de « brainstorming »⁴⁸², s'il lie très étroitement le dessin à un moment de genèse, ne serait néanmoins pas le signe d'une recherche *matricielle*. Autrement dit, l'esquisse informe n'est pas à concevoir exclusivement comme étant l'esquisse génétique. Il est vrai que les récits des origines élaborés par Alberti et par Léonard tendent à pousser l'informe jusqu'à l'identification complète avec le chaos originel. L'analogie est puissante, qui permet en outre d'assimiler l'artiste au Créateur, mais elle induit un cantonnement du phénomène de l'informe à des territoires toujours hors-limites, en deçà ou au-delà du conscient. Or la feuille du British Museum nous prouverait que l'informe, plus qu'un moment ou un état primordial, est un passage et une marge dont l'énergie est susceptible d'être réactivée à tout moment : il n'est pas uniquement l'expression de l'irrationnel, il est aussi une construction temporelle paradoxale. Il y aurait en effet une construction, une *discipline de l'informe* : Léonard a recours au *componimento inculto* non pas pour explorer sa pensée en somnambule, mais plutôt pour créer des tensions qui vont ensuite féconder la forme. Il se donne un cadre strict, dans lequel il va inscrire une ouverture, limite et infini jouant l'un sur l'autre, redéfinissant à chaque pas leur aire d'influence sur la feuille. Comme on pouvait s'y attendre, le passage par l'informe n'est pas du tout linéaire : il n'est pas un moment dans l'accouchement de la forme, et on n'y passe pas pour ensuite s'en départir, puisqu'il est toujours possible d'y replonger, de lui laisser un espace d'expression, à tout moment et à tous les stades du processus créatif.

Cette feuille est un témoin privilégié de la technique léonardienne : loin d'être un pis-aller ou une manifestation d'hésitation, sa méthode repose sur la conviction qu'il existe « une correspondance entre la plastique du mouvement dans la nature et le mouvement de la main qui dessine. »⁴⁸³ Léonard réussit ici à rendre visible le processus d'élaboration de la forme, la confrontation active avec les forces de l'informe par le travail du trait. Mais le processus du dessin est ici différent de celui de l'invention des murs de taches : devant les suggestions naturelles, il convient de suspendre son

⁴⁸¹ Les suggestions de l'informe ne se sont-elles pas d'abord exprimées dans le choc photographique de *Documents* puis dans le cinéma expérimental ? Voir plus haut, 1.2.3

⁴⁸² C'est le mot que les historiens de langue anglaise emploient pour désigner le travail de l'esquisse informe. Voir *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, op.cit., mais déjà chez Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci, an Account of his Development as an Artist* [1939, révisé en 1952], réédition de Martin Kemp, Londres, Penguin Books, 1993.

⁴⁸³ David Rosand, *La trace de l'artiste : Léonard et Titien*, [première édition 1988] Paris, Gallimard, 1993, p.44

jugement et laisser vagabonder son esprit, pour mieux laisser venir à la conscience les suggestions de l'informe ; dans l'exercice du *componimento inculto*, l'esprit est alerte, et le papier est d'emblée habité. « Dans son geste, sa main quête cette forme dans le flux même du réel qu'elle est, sous son regard, en train d'engendrer. (...) A travers le mouvement fluide et rythmé de sa main, le peintre peut créer un magma fertile de figures virtuelles d'où, tel Dieu, il dégagera la forme en fixant sa mouvance. »⁴⁸⁴

Le scandale de la tache : les drapés de Windsor

La disponibilité à l'inchoatif caractérise certains des dessins préparatoires au panneau de la *Sainte Anne* du Louvre : en multipliant les études de détail, Léonard confronte de façon classique des variantes, mais il explore également les suggestions du *non tracé*. Cette disponibilité au non dessiné est visible notamment dans les études de drapé des jambes, hanches et bras des deux figures féminines de la composition. L'informe surgit à nouveau dans les lisières de la figurabilité⁴⁸⁵ : entre le tracé et le fond de la feuille, s'épanouissent des zones d'entre-deux où tout est possible. En bordure du motif apparaît alors une *macchia*, véritable tache qui n'est pas due cette fois-ci à la superposition des traits mais à leur indéfinition. Dans l'esquisse du British Museum, la surabondance des lignes superposées *faisait* tache ; la main, en cherchant la forme, a insisté, est repassée, a creusé et imprimé le papier avec virulence. C'est l'emphase qui a fait surgir l'informe. Dans les drapés de Windsor, c'est la légèreté du geste qui fait naître la *macchia* : la main ne semble pas avoir insisté, elle s'est à peine posée sur la feuille, y laissant comme un fantôme de tracé, une forme hésitante, une giclure⁴⁸⁶. C'est la retenue qui fait ici apparaître l'informe.

⁴⁸⁴ Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, op.cit.*, p.229

⁴⁸⁵ « Le lieu du dessin n'est jamais tout à fait constitué. Il n'est pas le préalable à l'inscription des figures : il est à la lisière de la figurabilité ». Philippe-Alain Michaud, « Lisières », *Comme le rêve le dessin*, Philippe-Alain Michaud (dir.), Paris, Editions du Louvre/éditions du Centre Pompidou, 2005, p.28.

⁴⁸⁶ C'est bien l'une des traductions de *schizzo* proposées par J-C. Lebenzstejn ; voir plus haut, note 43.



38 LEONARD DE VINCI, *ÉTUDE POUR LE BRAS DE LA VIERGE*, VERS 1508-1510, GRAPHITE, SANGUINE, ENCRE ET REHAUTS BLANCS SUR PAPIER ROUGE PRÉPARÉ, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST

La *macchia* dans l'étude pour le bras de la Vierge est discrète : sur la gauche du dessin, des traits diffus semblent servir à évoquer l'attache du bras. Rien là de très surprenant : afin de contextualiser le membre qui fait l'objet de l'étude, l'artiste fait signe à l'au-delà de la feuille, pour rappeler que ce bras va devoir trouver sa place dans un ensemble organique, qu'il est nécessaire de garder à l'esprit la forme finale. Ce crayonné diffus vient nous rappeler que l'espace du dessin, contrairement à celui de la peinture, est en effet un espace ouvert⁴⁸⁷ : la surface ne constitue pas un continuum qui envelopperait les figures, elle est toujours prélévement, parcelle. Cet effet de découpe est d'autant plus net dans les études anatomiques, qui détaillent des corps et brisent la logique organique. Mais le frottage au crayon impose aussi sa présence par lui-même : il est signe d'autre chose, tout en étant partie intégrante du *particolare* du bras. La proximité du détail avec l'informe est ténue, et pourrait même passer inaperçue, l'œil étant emporté par la virtuosité de l'étude de drapé.

L'étude pour la cuisse de la Vierge met en œuvre quelque chose d'analogue, de façon toutefois autrement plus insistante : l'*avant-dessin* y occupe beaucoup plus de place, et sa texture est plus affirmée. Léonard ne s'est pas contenté d'indiquer l'avant-cuisse – le fait anatomique qu'il choisit de ne pas traiter, tout comme l'existence potentielle d'un corps organisé au-delà de l'étude de détail – il lui confère une présence considérable par le travail des textures et des ombres.

⁴⁸⁷ Voir David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.



39 LEONARD DE VINCI, *ETUDE DU DRAPE DE LA CUISSE DE LA VIERGE*, VERS 1508-1510, PIERRE NOIRE, CHARBON, CRAIE BLEUE, LAVIS BRUN ET REHAUTS BLANCS, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST

Nous avons évoqué plus haut la question du frottage et du calque, techniques disponibles dans le surgissement de la forme et manipulations traditionnellement associées au dessin dans la *bottega*⁴⁸⁸. Or ici la zone brouillée, encombrée de matière est très présente, et le *frottage* semble susciter

⁴⁸⁸ Le report d'un carton sur la surface à peindre se fait autant par soufflage de matière au travers des points ménagés dans le dessin que par frottage et contact du trait sur la préparation claire à même le bois.

l'intérêt en lui-même. Il sert tout d'abord à faire ressortir par contraste la finesse et la texture veloutée du drapé. Mais il vient aussi faire scandale : il distrair l'attention du motif principal, alors qu'il ne fait pas figure, qu'il ne détaille rien. On peut bien sûr chercher à voir dans ce magma noir quelques pistes de drapé, les suggestions d'un *componimento inculto* laissant surgir la forme – suggestions que l'étude d'après Léonard figerait partiellement⁴⁸⁹.



40 D'APRES LEONARD, *ÉTUDE DE DRAPE SUR LA ANCHE DE LA VIERGE*, VERS 1517-1520, PIERRE NOIRE ET REHAUTS BLANCS SUR PAPIER PREPARE GRIS, WINDSOR, ROYAL COLLECTION TRUST

Mais la piste est fragile, le motif se délite rapidement et seule reste l'insistance de cette tache qui tient plus du grouillement organique que de l'élégance sculpturale du tissu. Pourquoi donc lui

⁴⁸⁹ Partiellement, dans la mesure où les suggestions de l'esquisse informelle sont multiples et permettent à l'artiste de revenir sans cesse sur le motif, le retravaillant et le diffractant à souhait, nous l'avons vu plus haut.

accorder une telle place dans une étude stratégique⁴⁹⁰ ? La masse informe semble ici venir dire l'intensité et la gravité de la recherche : il y a tache non pas par manque de maîtrise ou par manque d'attention⁴⁹¹, mais par volonté de préserver les potentialités formelles. Léonard use de combinatoire, il multiplie les études de détail et les esquisses d'ensemble, perpétuellement en quête du meilleur agencement du groupe, de la mise à jour d'un lien à la fois signifiant et naturel entre sainte Anne et la Vierge. Il se joue dans ces recherches la question de l'acceptation de Marie au sacrifice de son fils ainsi que la figuration de la descente de la Grâce sur terre ; l'emboîtement plus ou moins poussé des deux figures féminines, la fluidité des drapés et l'emplacement des jambes sont autant de réponses aux questions théologiques et figurales que soulève Léonard. Laisser une place aussi substantielle à l'informe, même dans une esquisse (ou surtout dans une esquisse, devrait-on dire) reviendrait donc à marquer l'intensité de l'enjeu : il s'agit à tout moment de préserver la formation à l'œuvre dans la forme, la « formation sous la forme »⁴⁹². De bout en bout du processus, depuis la première esquisse au panneau du Louvre, en passant par les études de drapés, le passage par l'informe permet de trouver la forme, mais il est également présent pour rappeler que cette recherche de la forme doit être perpétuelle, qu'elle ne peut pas s'arrêter, sous peine de tuer l'œuvre en l'immobilisant. Les procédés mis en œuvre dans ces dessins sont autant des techniques *pour trouver* que des techniques *pour se perdre* : accumulation, inversions, suspension de la main permettent à Léonard de toujours rester à l'écoute du potentiel. La figure affleure dans ces marges, qui restent disponibles à l'enquête et à la méditation.

⁴⁹⁰ On connaît l'importance des études de drapés chez Léonard, et en particulier des études de drapés pour la *Sainte Anne*, qui concentrent une grande partie des efforts de l'artiste et de l'atelier – et qui constituent des comble de l'art dès leur création, circulant largement en Europe, et entrant dès la mort de l'artiste dans les plus prestigieuses collections princières. Voir Françoise Viatte, *Léonard de Vinci : les études de draperies*, Paris, Herscher, 1989 et le catalogue de l'exposition *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, F. Viatte (dir.), Paris, Musée du Louvre, 2003.

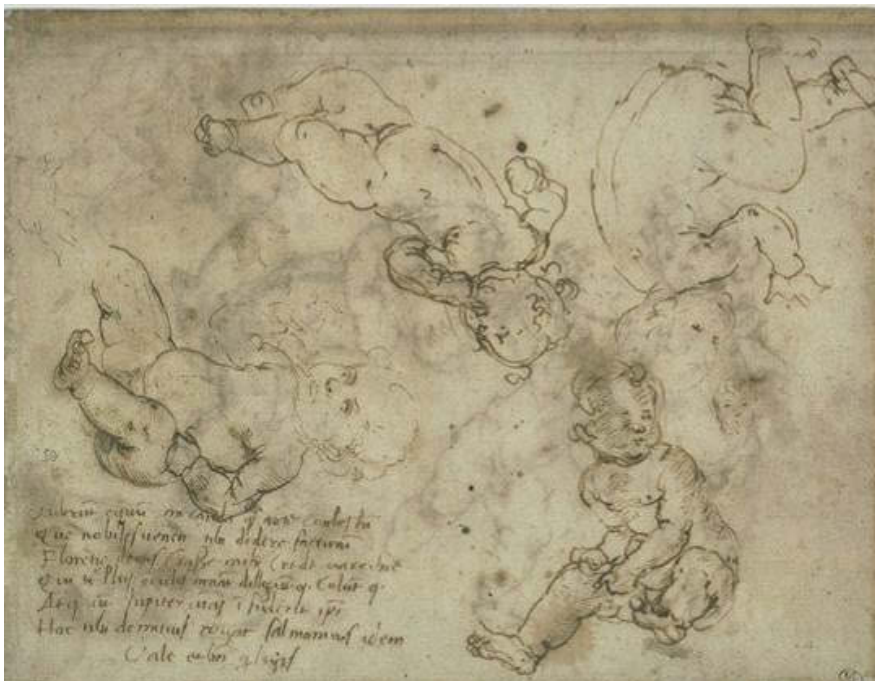
⁴⁹¹ Si le hasard a droit de cité dans les dessins de Léonard, sous la forme de la « détente des contrôles » dont il a déjà été question, l'anodin ou le fortuit n'y sont que très peu présents. Sans aller jusqu'à dire que tout fait sens dans ces dessins, il est possible d'avancer que les formes ont toutes un intérêt et peuvent trouver une destination.

⁴⁹² « Dans sa formulation finale, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* ne se contente pas en effet de reprendre et de réarticuler les diverses solutions antérieures ; l'ensemble du processus de sa formation a déterminé sa forme et c'est à la morphologie vivante de cette « formation sous la forme » que l'œuvre invite à être sensible. (...) La genèse de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* confirme de façon exemplaire la *terribilité* de la rigueur intellectuelle de Léonard et montre aussi comment, si « la science de la peinture réside dans l'esprit qui la conçoit », l'exécution pouvait être pour lui « plus noble que ladite théorie ou science » : c'est dans l'exécution que l'idée accède à la forme visible et métamorphose ainsi l'esprit du peintre en une image de l'esprit de Dieu. » Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, op.cit.*, p.358-360.

La leçon de Léonard ?

Les esquisses autour de la *Sainte Anne* ici présentées sont surdéterminées dans la mesure où elles sont en relation avec l'une des œuvres majeures de l'artiste, qu'il retravaille sans cesse jusqu'à sa mort (l'œuvre du Louvre est inachevée). On peut y lire la multitude des *procédés de l'informe* accumulés sur une même surface sans doute parce que le peintre investit fortement ce sujet, et le mûrit longuement sur tous les supports.

Il faut rappeler toutefois que l'accumulation de plusieurs idées sur une même feuille n'est pas une invention de Léonard : l'entourage de Verrocchio (Léonard autant que Pérugin, le maître de Raphaël) pratiquait déjà la juxtaposition de variantes⁴⁹³, sans toutefois pousser le jeu de l'accumulation et de la superposition aux extrêmes léonardiens. Chez Verrocchio le principe est géographique : plusieurs esquisses coexistent sur la surface par souci d'économie autant que pour les besoins de la composition ; la feuille a été tournée pour faciliter le travail, sans qu'il y ait eu interférence ou enchevêtrement entre les motifs. Nous avons affaire à quatre variantes, de la moins travaillée à la plus détaillée.



41 ANDREA DEL VERROCCHIO, *QUATRE ENFANTS NUS* (VERSO : CROQUIS D'UNE TÊTE D'ENFANT), FIN DU XVE SIECLE, PLUME ET ENCRE BRUNE, PARIS, MUSEE DU LOUVRE – CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

La technique *inculta* est bien une marque de fabrique de Léonard, qui en fait un procédé original et personnel : la feuille n'est plus un territoire géographiquement neutre, puisque des zones précises opèrent des condensations et attirent à elles tout l'effort de recherche. La surface entre en résonance avec le tracé, les vides autant que les pleins prennent sens ; accumulation, juxtaposition

⁴⁹³ Pour l'apprentissage du dessin dans l'atelier de Verrocchio, voir Francis Ames-Lewis, *Drawing in early Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, [1981] 2000, p.108.

et inversion viennent faire figure. Cet art de l'esquisse informelle est actif dans d'autres dessins connus, tels que les études pour *l'Enfant au chat*.



42 LEONARD DE VINCI, *ETUDES D'ENFANT AU CHAT*, RECTO ET VERSO, 1478-1481, PLUME ET ENCRE NOIRE, LONDRES, THE BRITISH MUSEUM

Ces esquisses *au chat*, qui font partie d'une série de plusieurs feuilles, sont antérieures aux feuilles concernant la *Sainte Anne*, et elles sont datées des années 1470-1480. Elles portent sur un sujet atypique⁴⁹⁴ : un nourrisson, identifiable à l'enfant Jésus, joue avec un chat, animal qui ne fait pas partie de l'iconographie chrétienne établie⁴⁹⁵. La rapidité des tracés à la plume suggère qu'il ne s'agit pas là d'observations du naturel, mais plutôt d'annotations *de mémoire* : l'artiste fixe à grande vitesse les suggestions de son imagination. L'encre brune s'est diffusée par endroits d'une face à l'autre, tachant la feuille. En plus des figures à l'encre, l'artiste a tracé au verso une tête de femme, sans doute une tête de Vierge, à l'aide d'un stylet. Elle n'est visible qu'en lumière rasante⁴⁹⁶.

Les esquisses, à la plume, sont construites par superposition de traits, comme l'étude pour la *Sainte Anne*, mais elles sont moins fouillées et moins dramatiques. Elles semblent plus rapides, presque

⁴⁹⁴ Le projet d'une *Madone au chat*, dont un dessin recto-verso (conservé également au British Museum) subsiste – nous en parlons plus loin – n'a jamais été mené à son terme.

⁴⁹⁵ Son intégration dans un projet de *Madone au chat* serait néanmoins thématique : un chat serait né au même moment que le Sauveur... Voir Carmen C. Bambach, *op.cit.*, p291.

⁴⁹⁶ Voir l'excellente reproduction du British Museum à l'adresse suivante :

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1343641&objectid=717275

enjouées, et ont un air de spontanéité et d'improvisation qui nous permet d'apprécier la mise en œuvre de la technique que nous avons nommé de passage par l'informe. Celle-ci consiste en l'application toute personnelle à Léonard du principe de la *varietà* : la recherche du motif se fait par addition et expansion, puis par sélection et soustraction, en faisant jouer les deux faces de la même feuille.

Dans l'étude pour la *Sainte Anne* du British Museum, la main de l'artiste est comme devenue folle : l'accumulation de traits et l'intensité du geste sont tels que le tracé perce quasiment la feuille. Dans les études de *l'Enfant au chat*, l'accumulation est plus localisée, moins dense, et témoigne d'un geste fluide et enlevé. C'est sans doute cette *sprezzatura* qui a fait le succès de ces feuilles auprès des artistes : non seulement on y perçoit la vivacité et le génie improvisateur de Léonard, mais on comprend son fonctionnement. Il est donc possible de les imiter et de s'en inspirer. La leçon de la *Sainte Anne* était trop personnelle et intensément vécue pour être transmissible ; il n'empêche que l'art de *l'esquisse informe* peut être exploitable par d'autres que Léonard, sans qu'il soit besoin de partager sa vision cosmologique ni ses recherches théoriques pour le faire fructifier.

Les *invenzioni* donnent lieu à une surimpression des motifs, et les différentes variantes s'accumulent plutôt qu'elles ne sont disposées successivement (comme le proposait Bandinelli). Les formes s'engendrent de proche en proche, et le dessin est comme *vibrant* : à un premier trait succède un second disposé à quelques millimètres, qui revient sur le premier et s'emmêle avec lui. Le contour disparaît sous les boucles et les enlacements de lignes, mais le mouvement n'en est que plus vif. Nous retrouvons ici, concentré sur une même feuille, le développement métonymique que Léonard exploitait dans sa série des *Déluges*. Les figures sont autant de résolutions instables et partielles le long des méandres du trait. Les écheveaux de lignes se répètent, se recourent et se contrarient pour générer des formes à la fois saturées et ouvertes.

Raphaël reprend cette leçon dans la suite des *Madone à l'enfant* dessinées à Florence, sous l'influence conjointe de Léonard et de Michel-Ange.



43 RAPHAËL, *ÉTUDES POUR VIERGE A L'ENFANT*, VERS 1506-1507, PLUME ET ENCRE BRUNE SUR CRAIE ROUGE, LONDRES, BRITISH MUSEUM



44 RAPHAËL, *ÉTUDES POUR VIERGE A L'ENFANT*, VERS 1506-1507, PLUME ET ENCRE BRUNE, PARIS, ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS

L'influence de Léonard, et en particulier des études de *L'Enfant au chat*, est la plus évidente. Les études de Raphaël dégagent la même énergie, la même vigueur spontanée. Raphaël a sans doute pu voir directement les dessins de Léonard, puisque ses études sont l'application de la méthode du *componimento inculto* : on y retrouve la superposition des traits tout comme la vibration des figures. Raphaël médite à l'époque le thème de la Vierge et l'enfant⁴⁹⁷ – il obtient une grande renommée à

⁴⁹⁷ On a voulu voir des études préparatoires pour la Madone Bridgewater d'Edimbourg, pour la Madone Colonna de Berlin, pour la Madone Tempi de Munich... dans chacune des figures distinctes de la feuille de

Florence avec ses petites compositions dévotionnelles. Les esquisses que nous évoquons ici sont donc autant de séances de *passage par l'informe* pour libérer l'inspiration, autant d'improvisations qu'il va pouvoir exploiter toute sa carrière durant, en les concrétisant en un modèle qui donnera lieu à une peinture précise, ou en y revenant pour développer de nouvelles compositions.



45 RAPHAËL, *ETUDES POUR VIERGE A L'ENFANT (MADONE BRIDGEWATER)*, VERSO ET RECTO⁴⁹⁸, VERS 1506-1507, PLUME ET ENCRE BRUNE, VIENNE, ALBERTINA MUSEUM

L'usage de l'esquisse informe chez Raphaël se fait pourtant de manière ordonnée et comme par paliers successifs : d'une profusion d'idées, l'artiste tire un ensemble défini de propositions, qui deviennent ensuite une esquisse unique. Ainsi, sur les feuilles de Londres et Paris les idées fourmillent, s'entassent voire se brouillent. De ce magma créatif l'artiste extrait quelques figures qu'il laisse encore flotter un instant⁴⁹⁹, pour finir par sélectionner une composition qu'il concrétisera par la suite. L'usage que fait Raphaël de la technique de son aîné permet de voir par comparaison combien Léonard a un maniement osé et intense de l'informe : ce dernier s'autorise la plongée dans

Londres, sans que les attributions soient totalement concluantes, dans la mesure où il s'agit d'œuvres très éloignées dans le temps entre elles, et par rapport aux esquisses florentines.

Pour une revue de détail de la question, voir le dossier d'œuvre du British Museum,

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715569&partId=1&museumno=Ff,1.36&page=1

⁴⁹⁸ La détermination de l'ordre des faces dans cette feuille de l'Albertina s'est faite de façon traditionnelle par attribution de la face noble (le recto) à l'esquisse la plus composée et aboutie ; cela crée néanmoins une distorsion dans la compréhension du processus, que nous restituons en présentant les faces dans leur ordre logique.

⁴⁹⁹ Comme sur le verso de la feuille de Vienne reproduite ici.

l'informe à tous les stades de sa recherche ; il superpose toutes les idées sur la même feuille, et s'aventure beaucoup plus loin dans l'illisibilité⁵⁰⁰.

En joignant la leçon des feuilles de Windsor à celle des feuilles de Londres, et on comparant sa pratique à celle de Raphaël, on peut dire que le passage par l'informe chez Léonard s'opère suivant deux axes, l'un vertical (la superposition des tracés presque identiques – axe sculptural puisque le volume est en jeu) et l'autre horizontal (le glissement de variante en variante – axe temporel puisque c'est la recherche du mouvement qui le commande). La force d'inertie du geste semble le libérer momentanément de toute finalité mimétique, et il se trouve pendant le temps du dessin disponible à toutes les sollicitations graphiques. La figure n'apparaît alors que comme un plus. Au lieu d'être ce vers quoi l'effort exploratoire serait tendu, elle apparaît « comme un dévers (*sic*) sur la trajectoire du trait. »⁵⁰¹ L'artiste se plaît à rester aux lisières de la figure, autant par choix philosophique que par souci de productivité : l'esquisse informe est un moment de suspension où tout est possible. De cette fenêtre sur le potentiel que sont les dessins préparatoires subsiste dans l'œuvre finie l'énergie du mouvement. On pourrait même dire que le *sfumato* léonardien serait la trace de ce travail intérieur de la figure par l'informe – par l'évanouissement des contours, la figure reste encore ouverte et vibre encore.

2.1.3 De Léonard à Pontormo : naissance de l'art du « *ghiribizzo* »⁵⁰²

Il est en effet important de relever le contraste entre la tendance des dessins de Léonard à l'informe et la stabilité finale de ses œuvres, stabilité relative il est vrai dans la mesure où l'inachèvement est l'une de ses marques de fabrique. S'il a des élèves et que sa technique trouve des imitateurs via Raphaël⁵⁰³, Léonard reste l'artiste de l'informe, celui qui en fait l'usage le plus productif. Cela tient sans doute au fait qu'il l'a érigé en véritable méthode : l'attachement à l'informe vient bien sûr de la

⁵⁰⁰ Cela peut également tenir au fait qu'on a tout collectionné de Léonard, même les esquisses les plus « brouillées », alors que pour d'autres artistes on n'aurait conservé que les dessins les plus aboutis.

⁵⁰¹ Philippe-Alain Michaud, « Ductus », *Comme le rêve le dessin, op.cit.*, p.32

⁵⁰² En plusieurs endroits de sa « Vie de Jacopo Pontormo », Vasari qualifie l'artiste et ses choix plastiques de « *ghiribizzosi* » - ce qu'André Chastel traduit par l'adjectif « tarabiscoté » (*Vies des meilleurs peintres...*, op.cit., livre VIII, p.132 et p.135). Cette appellation, fréquemment reprise par les historiens modernes (voir notamment l'ouvrage éponyme de Maurizia Tazartes, *Il ghiribizzoso Pontormo*, Florence, Edizioni Polistampa, 2008), en est venue à définir le style de l'artiste (voir Cécile Beuzelin, *Des décors éphémères à la fondation de l'Accademia Fiorentina : Jacopo Pontormo ou la culture des peintres florentins dans la première moitié du XVIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Brock, Tours, 2007). Le terme, sous sa forme substantive, désigne le tarabiscotage, la lubie ou le caprice, et peut nous permettre de comprendre comment étaient perçues de son temps les créations de Pontormo.

⁵⁰³ Ce dernier popularise la technique de Léonard ; Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo ou Perino del Vaga pratiquent à sa suite le *componimento inculto* – mais leurs dessins n'ont pas la force d'improvisation et n'exploitent pas avec autant d'efficacité les potentialités toujours renouvelées de l'informe. Voir l'exposition *La variante dans le dessin italien au XVIe siècle, op.cit.*, qui confrontait de nombreux dessins de ces différents artistes (mettant l'accent sur la variabilité des formes et non sur le passage par l'informe, il est vrai).

conception que se fait l'artiste de son rôle⁵⁰⁴, mais il tient également à la conscience de l'inépuisable fécondité de cette énergie dangereuse. Rien là d'uniquement théorique : les différents procédés que nous avons vus mis en œuvre le prouvent par l'exemple. Des opérations simples – juxtaposition, glissement, inversion, suspension – permettent une prolifération infinie des possibilités. L'informe ne serait donc véritablement observable que dans les élaborations théoriques de l'œuvre d'art d'un côté, et dans la pratique du dessin de l'autre : mise en application d'une pensée de la nature autant que technique de création, il se ferait discret dès qu'il serait question de peinture. La *venustas* raphaëlienne l'évacuerait même totalement, qui repose sur une perfection et un fini sans pareil. Aurions-nous donc affaire à deux mondes étanches entre eux ? D'un côté le dessin, de l'autre la peinture, d'un côté la fin du XVe siècle et de l'autre l'apogée de l'art classique ? Affaire de lisières, l'informe ne saurait-il survivre à une sortie au grand jour ? Nous avons décrit jusqu'ici les techniques de passage par l'informe comme autant de manières d'utiliser l'énergie ambivalente de la *copia* pour faire naître la figure. Mais lorsqu'il est question d'observer l'aboutissement de ces recherches, le résultat de l'application de ce mode d'emploi, nous ne voyons pas véritablement d'œuvre picturale informe, puisque la figure est le résultat de la recherche, et qu'elle installe ses certitudes sur le panneau achevé. La peinture de la Renaissance classique ne saurait laisser visibles ses ficelles, et contrairement aux recherches de Léonard elle se fait un devoir de faire disparaître la formation sous la forme.

Raphaël reprend partiellement les recherches de Léonard, mais il ne peut qu'écartier l'attitude de disponibilité totale à l'inchoatif de ce dernier. Il faut attendre la génération de Pontormo pour voir revenir la question de l'informe, qui va être reprise et réapprise, en quelque sorte : les artistes de la *maniera* sont à nouveau sensibles à la force que porte l'informe, à la fois à sa richesse (le potentiel, l'indéterminé et la recherche perpétuelle) et à son inquiétude. Dans la mise en place d'un art du « *ghiribizzo* » – du caprice ou du tarabiscotage – les techniques de passage par l'informe trouvent une actualité nouvelle : ce n'est plus tant l'intérêt pour un monde naturel en perpétuel devenir qu'il s'agit de mettre en images mais les affres d'un monde intérieur⁵⁰⁵ tout aussi mouvant et mystérieux. L'« art de l'art »⁵⁰⁶ reprend l'exploration là où l'avait laissée Léonard, et redouble d'intensité dans la pratique du dessin. Les œuvres picturales de la *maniera* sont-elles pour autant plus informes que les peintures classiques ? « *Ghiribizzoso* » et « *bizzarro* » sont les adjectifs qui qualifient l'art de Pontormo : sont-ils le signe d'un travail de l'œuvre par l'informe que Vasari réproverait ? Le doute

⁵⁰⁴ Emule du Créateur, il travaille la Matière à bras le corps, et rend compréhensible un monde en perpétuelle formation.

⁵⁰⁵ Voir Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵⁰⁶ Selon l'expression bien connue de Robert Klein dans *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

et l'instabilité qui colonisent l'art de la période inaugurée par *l'Histoire de Joseph* sont-ils à lire comme les symptômes d'une *maladie de l'informe* ?

Recto-verso

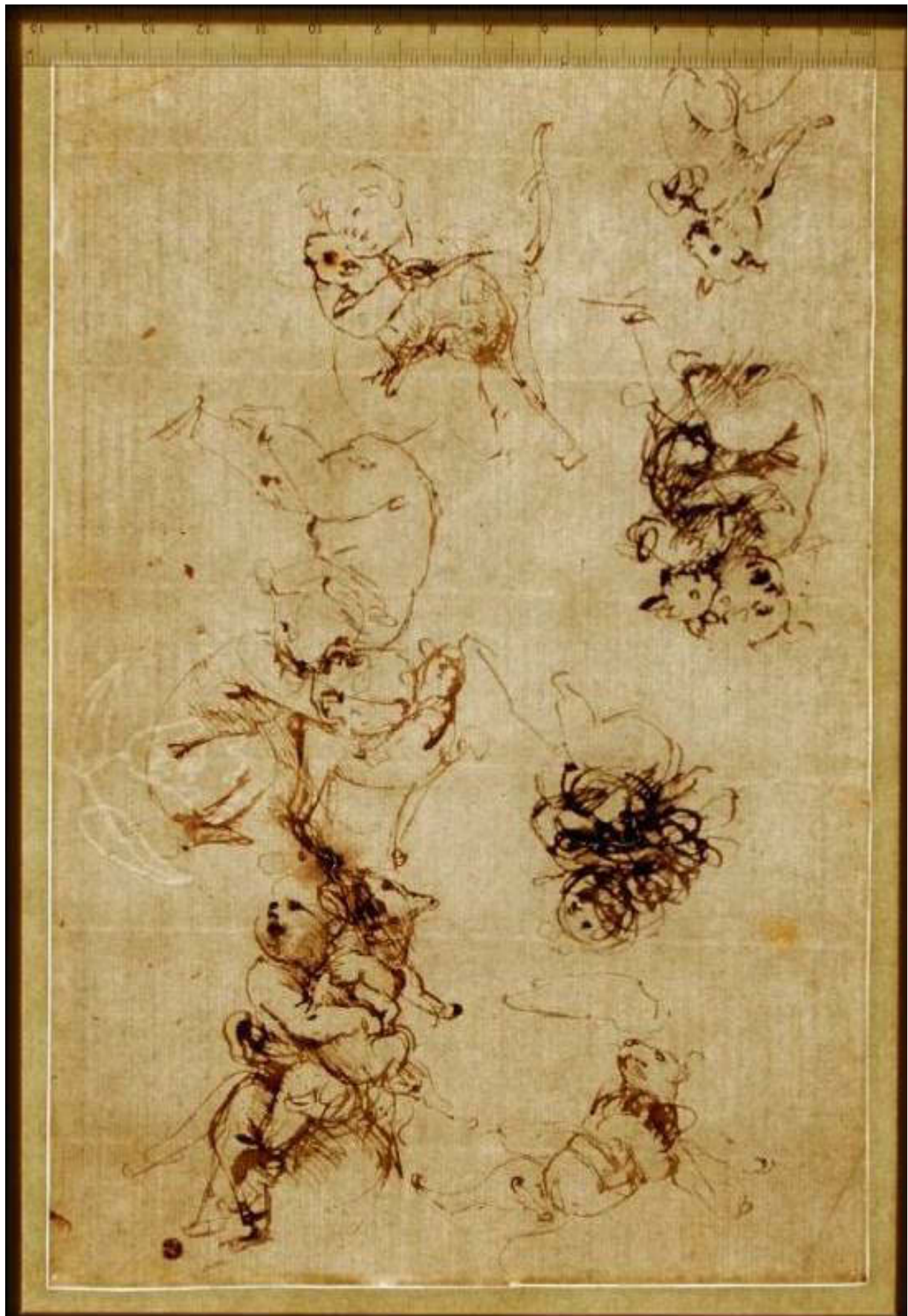
La multiplicité des réponses plastiques à la crise de confiance de l'après-1527 nous oblige une nouvelle fois à faire des choix. Les artistes *di maniera* sont nombreux qui explorent l'ambiguïté – et tous, ils dessinent. Notre choix se porte sur Pontormo pour des raisons pratiques (certains de ses dessins les plus remarquables se trouvent dans les collections françaises) mais surtout pour des raisons théoriques : il est l'un des artistes qui provoquent le plus intensément la perplexité de Vasari, et la perplexité du regardeur contemporain⁵⁰⁷. A quoi tient-elle ? Sans prétendre donner des clés de lecture et faire système là où Vasari et bien d'autres à sa suite avouent n'y rien comprendre⁵⁰⁸, il s'agit ici d'analyser les mécanismes qui font de certaines œuvres de Jacopo Carucci un comble du *travail de l'informe*⁵⁰⁹ – sans qu'elles puissent être qualifiées en propre d'œuvres informes. C'est ce paradoxe qu'il nous intéresse d'analyser, pour comprendre la forte séduction qu'une œuvre comme la Pala Capponi peut exercer.

Reprenons l'exemple de Léonard, pour tenter de comprendre ensuite par analogie comment Pontormo procède. Dans la construction du motif par le passage par l'informe, l'utilisation des transparences joue un rôle important, nous l'avons vu : la tache confuse du recto peut devenir silhouette au verso (comme sur la feuille pour la *Sainte Anne* du British Museum), recto et verso peuvent entrer en conversation par les infiltrations de l'encre. Médium aqueux, l'encre utilisée avec insistance sur une même zone peut migrer de face et transpercer la feuille ; les *Etudes d'enfant au chat* sont ainsi rythmées par ces bavures et coulures, autant d'ombres et d'échos qui définissent une topographie nouvelle. L'artiste pourrait les ignorer, mais il choisit d'en tenir compte dans la disposition de ses esquisses, qui ne se chevauchent globalement pas, comme le montre la photographie en lumière transmise.

⁵⁰⁷ La nôtre personnelle, mais aussi et surtout celle de grands artistes comme Pier Paolo Pasolini ou Bill Viola, ce qui nous fait penser qu'il se joue dans l'art de Pontormo quelque chose qui interroge vivement notre contemporanéité – nous y reviendrons.

⁵⁰⁸ L'art de Pontormo, et notamment ses œuvres de vieillesse, avec les fresques disparues de San Lorenzo comme exemple absolu, suscitent incompréhension et réprobation autant chez les contemporains de l'artiste (Lapini, Vasari, Borghini, Cinelli...) que chez les commentateurs postérieurs (sans doute influencés par Vasari). Voir l'analyse qu'en fait Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p.105-127.

⁵⁰⁹ Travail de l'informe comme on dit travail du rêve. Voir par exemple Jean-Michel Quinodoz, « Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves », *Revue française de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 2004, vol.65, p.1373-1378.



46 LEONARD DE VINCI, *ETUDES D'ENFANT AU CHAT* (RECTO ET VERSO SIMULTANEMENT), PHOTOGRAPHIE EN LUMIERE TRANSMISE

Une exception est faite toutefois : deux corps partagent la même tête, d'une face à l'autre. Il s'agit des deux esquisses d'enfant dans la zone médiane de la feuille, ici sur la gauche. La comparaison avec les *putti* de Verrocchio de la feuille du Louvre fait ressortir par contraste l'efficacité du *brouillage* auquel se livre Léonard. Recto et verso, haut et bas sont une seule et même chose dans cet univers graphique aux frontières instables et mouvantes. Ce geste de retournement selon deux axes (l'artiste retourne la feuille sur l'axe vertical, mais aussi sur l'axe horizontal) répond à un besoin initial de clarté : afin d'éviter d'être perturbés dans leur travail par d'éventuels « fantômes », les dessinateurs s'assurent de la virginité de la page en multipliant les retournements. Or ici Léonard redonne au geste commun un rôle créateur, puisqu'il profite non seulement du « fantôme » de l'enfant au recto mais aussi de son orientation. La transparence et l'inversion redonnent une impulsion à sa pensée en mouvement, qui du coup infuse tout l'espace du dessin.

La question de *l'infusion* du dessin dans la feuille soulève le problème du statut des deux faces de l'image : peut-on désormais parler d'un recto et d'un verso, si l'un et l'autre se répondent et se reprennent ? Quelle est la hiérarchie des esquisses dans de tels cas ? Le problème est génétique : si la figure est susceptible d'apparaître dans tous les sens, sous toutes les coutures, à tout moment, comment en définir les conditions de naissance ? S'il n'y a plus de repères ni de frontières, comment percevoir les lisières ? C'est là l'un des problèmes majeurs posés par les dessins de Léonard : qu'est-ce qui est voulu, cherché et qu'est-ce qui est le fruit d'une rencontre fortuite de la main et de l'œil avec la matérialité de la page ? Passer par l'informe pour faire surgir des figures est un exercice de corde raide libérateur pour l'artiste mais particulièrement désarçonnant pour le spectateur. Rien de très grave à cela si on n'avait pas depuis longtemps voulu faire des dessins le lieu réservé de la pensée plastique en marche : quelle est cette pensée qui procède par méandres, détours et contournements ? Comment comprendre le travail de la figurabilité⁵¹⁰ ? Prenons un dernier exemple du jeu du recto verso chez Léonard : les esquisses de la *Vierge à l'enfant au chat* prolongent les recherches sur cette iconographie atypique en poussant le jeu de l'infusion à l'extrême.

⁵¹⁰ Georges Didi-Huberman répond à cette question par l'analogie entre image et rêve, que nous exploitons partiellement ici. Voir G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.



47 LEONARD DE VINCI, *ETUDE DE VIERGE A L'ENFANT AU CHAT*, RECTO ET VERSO, VERS 1467-1519, PLUME ET ENCRE NOIRE, LONDRES, THE BRITISH MUSEUM

Nous voyons à nouveau à l'œuvre sur cette feuille le travail graphique de l'esquisse informelle, mais à un stade proche de l'aboutissement. La moitié supérieure de la composition au recto, très lisible, contraste avec l'accumulation des traces de la moitié inférieure : Léonard cherche une position satisfaisante pour les jambes de la Vierge et le drapé qui les recouvre. Devenue illisible, la feuille est retournée pour poursuivre le travail au verso ; par transparence, Léonard a sélectionné les lignes qui l'intéressent. La composition est ainsi retournée, ce qui permet l'altération subtile de l'ensemble qui acquiert un mouvement plus marqué (la torsion de la tête de la Vierge contrebalançant la diagonale formée par l'enfant et le chat qui cherche à lui échapper). Le dessin semble plus abouti au verso, mais l'artiste continue d'explorer différentes idées, notamment dans les zones de drapés et pour la tête de la Vierge, visible simultanément en trois positions différentes. Le lavis brun vient faire ressortir les solutions qui vont être retenues, donnant un air sculptural à l'ensemble. Les deux esquisses communiquent « en miroir » puisque le retournement s'opère uniquement sur l'axe vertical. Une chronologie se dessine de l'une à l'autre, qui n'est pas close pour autant : il est possible de penser que l'artiste répète ce mouvement de « tourner la page » à plusieurs reprises (la transparence ne pouvant plus jouer une fois que l'encre a recouvert le papier) pour continuer de chercher le mouvement du drapé et arrêter celui de la tête, mais ce faisant, il superpose visuellement les deux images. Une troisième esquisse, superposition des deux faces, existerait donc virtuellement. La figure serait le résultat de toutes ces opérations.

Cette esquisse de Léonard nous montre que, tout comme il ne faut pas cantonner l'informelle aux seules étapes préparatoires, il ne faut pas penser le jeu du recto-verso de manière trop rigide, comme si la pensée plastique suivait un parcours logique et chronologique inéluctable. La main qui tourne la page ne la tourne jamais dans un seul sens, et aux procédés informels d'accumulation, d'inversion et d'infusion il faut ajouter ceux de l'interférence. Dans ses œuvres picturales, Léonard préserverait cette présence du potentiel dans la forme par le *sfumato* ; il s'emploie néanmoins à dissiper les ambiguïtés fécondes du dessin pour proposer une forme qui se veut achevée. Pontormo procède à l'inverse : les interférences et les enchevêtrements cultivés dans le dessin sont explicités dans l'œuvre peinte dont l'ambiguïté déroute. Ses dessins exploitent les pistes léonardiennes⁵¹¹ mais d'une façon déliée qui lui est propre. Ainsi la feuille du Louvre, qui porte deux esquisses pour les fresques de Poggio a Caiano, fait-elle un usage intense du recto-verso et de la vibration du trait, sans que le tracé en soit pour autant aussi *brouillé* que dans les esquisses de Léonard.

⁵¹¹ Pontormo a été l'élève de Léonard à Florence – pour une courte période, mais qui a intensément marqué le sensible jeune homme. Voir Anna Forlani Tempesti et Alessandra Giovannetti, *Pontormo, l'œuvre peinte*, [1994] Paris, Editions du félin, 1996, p.9

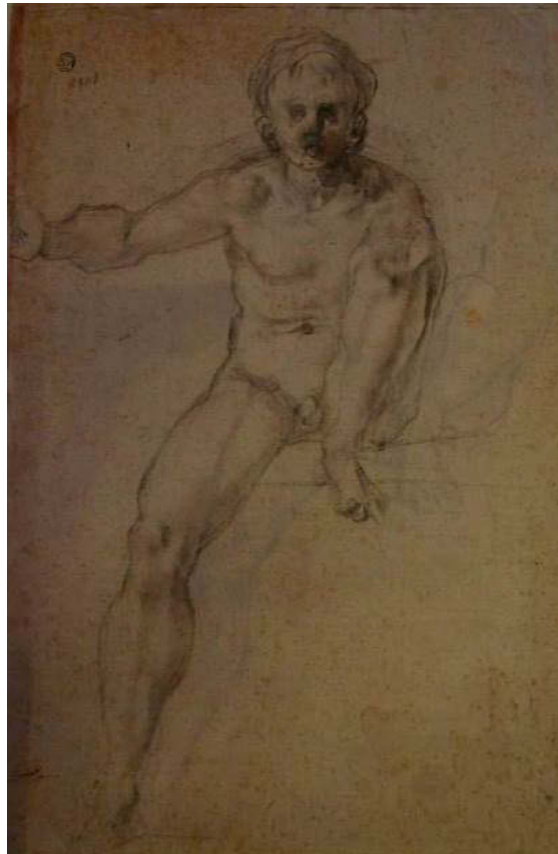


48 JACOPO CARUCCI DIT PONTORMO, *ÉTUDE POUR VERTUMNE ET POMONE, RECTO (ADOLESCENT NU, ASSIS, REGARDANT À GAUCHE, LA JAMBE DROITE PLOYÉE)*, VERS 1520-1521, PIERRE NOIRE, ESTOMPE ET REHAUTS BLANCS, PARIS, LOUVRE – CABINET D'ARTS GRAPHIQUES



49 JACOPO CARUCCI DIT PONTORMO, *ETUDE POUR VERTUMNE ET POMONE, VERSO (ADOLESCENT NU, ASSIS, LA JAMBE DROITE PLOYEE)*, VERS 1520-1521, PIERRE NOIRE, ESTOMPE ET REHAUTS BLANCS, PARIS, LOUVRE – CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

Pontormo n'emploie pas ici le *componimento inculto* léonardien ; il revient lui aussi sur ses tracés en redoublant des lignes, mais il ne cherche pas la figure dans l'enchevêtrement. Il emploie néanmoins plusieurs *techniques informes*, telles que la superposition ou le glissement : comme chez Léonard ou Raphaël, ses variantes coexistent et se chevauchent sur le même espace, mais elles sont légèrement décalées les unes par rapport aux autres. Cela est visible sur l'esquisse au recto, au niveau de la cuisse gauche notamment, et au verso au niveau des épaules et de la tête du personnage. Sur cette figure, la silhouette semble avoir été trainée sur le papier, comme tirée vers le bas par le crayon ; les différents tracés successifs forment une sorte de stèle, là où chez Léonard ils créaient un brouillard vibratile. La terminologie de l'interprétation musicale peut permettre de caractériser et de différencier ces deux gestes dont la motivation est commune : Léonard aurait recours au *vibrato* là où Pontormo préférerait le *glissando*⁵¹², pour susciter l'ambiguïté nécessaire au surgissement d'une forme inquiète.



50 JACOPO CARUCCI DIT PONTORMO, *ETUDE POUR VERTUMNE ET POMONE, VERSO*, PHOTOGRAPHIE EN LUMIERE RASANTE

⁵¹² L'emploi d'une terminologie musicale semble justifié pour parler de ces recherches des premières décennies du Cinquecento, où théorie musicale, art de cour et mélancolie artistique sont étroitement liés. Voir notamment Collectif, *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche, 1494-1530*, (catalogue d'exposition, Florence, Galleria degli Uffizi, 28 septembre 1996 – 6 janvier 1997), Venise, Marsilio editori, 1996, p.30. Nous reviendrons sur cette question du *glissando* chez Pontormo, cruciale pour tenter de comprendre la perplexité dans laquelle ses œuvres peuvent plonger le spectateur.

D'une face à l'autre, la figure elle-même glisse et s'infuse dans la feuille : Pontormo construit ces deux nus en miroir presque parfait, et les transparences montrent combien les deux esquisses sont presque interchangeables. La jambe gauche du nu au verso semble ainsi être l'écho de la jambe droite repliée du nu au recto, tout comme la jambe étendue du verso semble redoubler celle du recto. Les traces « fantômes » qui apparaissent en arrière-plan renforcent cette sensation de redondance. Il n'est pas jusqu'au bras du personnage au verso qui ne reprenne les hésitations du recto : la main appuyée sur la cuisse du personnage qui nous regarde frontalement mime le redoublement du muscle fessier au recto.



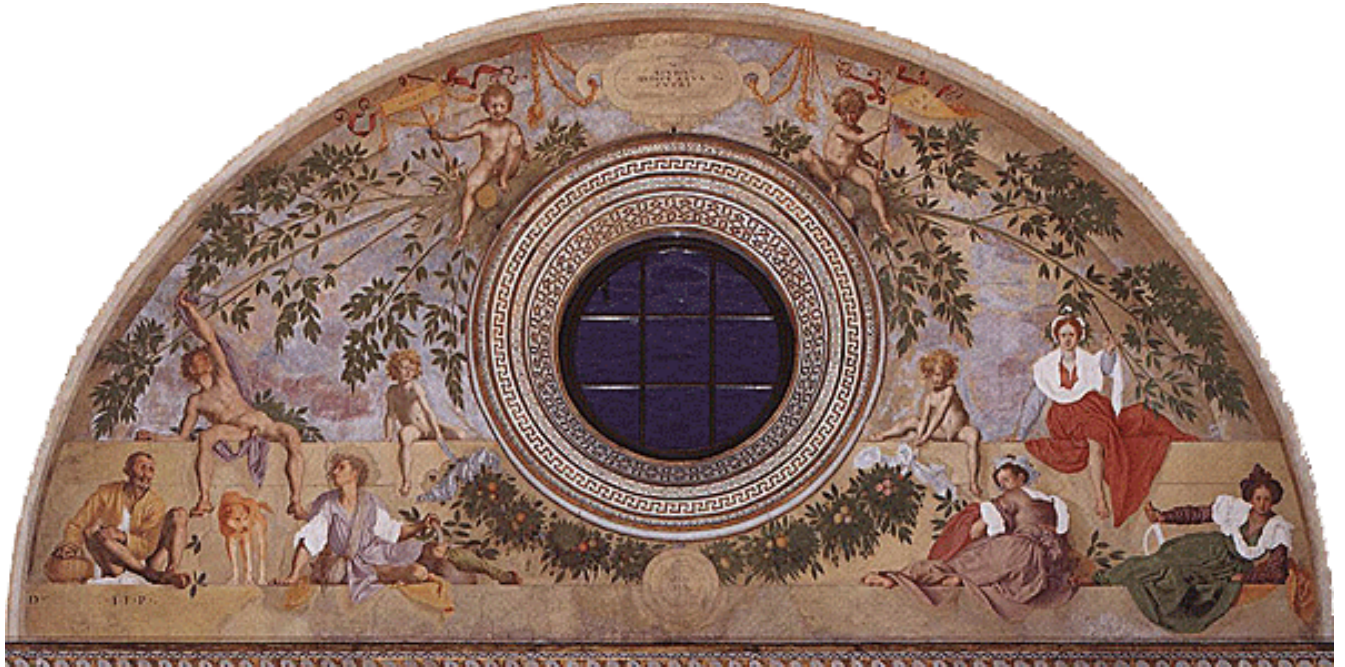
51 DETAILS DU RECTO-VERSO

Le jeu du renversement et de la symétrie est tel qu'on ne peut considérer cette feuille que comme un tout composé de ses deux faces simultanément, et il est nécessaire de la retourner sans cesse pour comprendre ce qui s'y passe. Le besoin de faire coexister les deux faces est tel que le regardeur a presque la sensation de se trouver devant un rudimentaire thaumatrope⁵¹³ : il faut tenter de visualiser simultanément recto et verso pour obtenir l'image « complète ». Les échos et présences fantomatiques qui permettent de redoubler la silhouette à l'infini semblent se jouer de l'observateur, et faire appel constamment à la persistance rétinienne. Les membres reviennent ainsi indéfiniment, comme animés d'une vie propre.

⁵¹³ Le thaumatrope, inventé par l'astronome John Herschel (1792-1871) est commercialisé par John Ayrton Paris en 1825. C'est un jouet optique qui exploite ce que l'on appelait autrefois la « persistance rétinienne », et qui est en fait une capacité du cerveau à combler les lacunes de la perception. Sur les deux faces d'un disque, deux motifs sont dessinés ou peints (un vase et un bouquet de fleurs, une cage et un oiseau...). En faisant tourner le disque sur son axe à l'aide d'une ficelle, les deux images apparaissent alternativement à grande vitesse. Cherchant à combler l'absence de transition entre les deux figures, le cerveau crée une troisième, qui est la synthèse des deux premières. Voir entre autres Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010, et Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.

L'interchangeabilité des corps

La feuille du Louvre a été mise en relation avec la fresque de *Vertumne et Pomone*⁵¹⁴. Elle porterait une double étude pour les *putti* assis sur les branches de laurier que l'on voit autour de la fenêtre, dans la partie supérieure de la composition sur les murs de la villa médicéenne de Poggio a Caiano.



52 JACOPO CARUCCI DIT PONTORMO, *VERTUMNE ET POMONE*, FRESQUE, 1520-1521, VILLA MEDICIS, POGGIO A CAIANO

On retrouve en effet dans les esquisses la position jambe étendue –jambe repliée des deux *putti*, ainsi que le geste des bras tendus vers l'extérieur du corps. Or la fresque semble rester en deçà des suggestions du dessin : la vigueur des musculatures et l'intensité du geste des deux jeunes hommes esquissés devient grâce décorative. Les *putti* sont symétriques et leurs attitudes se répondent, mais leur complémentarité n'est point aussi inquiète et inquiétante que dans les *ignudi* de la feuille du Louvre. Ces dessins semblent porter une recherche qui dépasse le détail de la réalisation peinte : les deux *ignudi* recto-verso sont effectivement des esquisses préparatoires aux deux *putti*, mais ils sont aussi une matrice compositionnelle de plus ample portée. Le jeu de « persistance rétinienne » redouble essentiellement les membres inférieurs, qui apparaissent démultipliés par les échos et les transparences du papier. Cela rend manifeste l'un des motifs qui structurent la composition de la fresque finale : le plié-déplié. Autour de l'oculus central, les figures sont toutes installées en appui partiel voire instable sur les branches d'un arbre et sur deux parapets parallèles. Qu'il s'agisse de personnages féminins ou masculins, qu'ils soient vêtus ou dévêtus, tous déclinent les possibilités posturales de l'assise précaire. Accroupis, se levant, se retournant, franchissant le muret, se

⁵¹⁴ Les autres dessins préparatoires à la fresque ont été répertoriés par Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontorno*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, n° 124 à 160 et *The Drawings of Pontorno : Addenda*, dans *Master Drawings*, VIII, 4, New York, Master Drawings association, 1970, n° 142a, 149a ; et par Philippe Costamagna, *Pontorno, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, [Milan] Paris, Gallimard, 1994, p. 159.

renversant en arrière, ils présentent une déclinaison d'attitudes ayant pour base une même matrice, contenue dans les esquisses du Louvre : celle de la figure paradoxale. A la fois au repos et en tension, les esquisses parisiennes sont à la fois frontales et nous dévisagent, tout en étant déjà projetées vers un ailleurs, dans un mouvement d'élan amorcé qui leur donne un air d'urgence caractéristique de l'artiste. Toutes les figures peintes de Poggio a Caiano ont cette même puissance contenue, qui vient opportunément appuyer le programme politique de la fresque : le décor évoquant les saisons rend hommage aux capacités de renouvellement et de *rebondissement* des Médicis, qui viennent de retrouver le pouvoir à Florence après leur disgrâce de la période républicaine⁵¹⁵. Tout en se référant à Léonard par sa technique du dessin et à Michel-Ange par son choix de modèles et de musculatures, la recherche de Pontormo diffère de celle de ses aînés, puisque la vraisemblance ou l'adéquation du mouvement des corps dessinés avec leur mouvement dans la nature ne l'intéresse pas. Tout au long des esquisses pour la lunette de Poggio a Caiano, Pontormo travaille à occuper l'espace, faisant fi de toute recherche perspective et concentrant ses efforts sur l'expressivité des corps. Son attention se porte sur l'épure du mouvement, et sur le rendu de corps sculpturaux qui déploient leurs attitudes en une chorégraphie élégante. Nous avons évoqué plus haut la musique, en qualifiant de *glissando* le geste du dessinateur ; nous retrouvons ici la danse⁵¹⁶, dans la mesure où l'artiste se soucie tout autant de *grazia* que de *l'aria* dans laquelle s'insèrent les corps.

⁵¹⁵ Dans cette œuvre de première maturité, Pontormo a su si bien rendre les ambitions dynastiques des Médicis que cela lui a valu leur confiance, traduite ensuite par de nombreuses commandes et par une rémunération: «Pontormo est l'un des premiers artistes florentins à recevoir un salaire régulier de la part des Médicis. Les premiers indices à ce sujet sont fournis par Vasari, qui rapporte que Pontormo se voit proposer par le duc Alexandre de Médicis, en plus du prix de son portrait, un salaire (*una provisione*). (...) Il est donc certain que Pontormo est payé de façon régulière pour les fresques de Careggi par Alexandre de Médicis dès 1534, puis par Côme entre 1537 et 1542 pour les fresques de Castello. (...) Dès le mois de mars 1545, Pontormo est payé régulièrement, ce jusqu'à sa mort, pour les fresques de San Lorenzo et pour le cycle de tapisseries destiné au Palais de la Seigneurie. (...) On est en droit d'affirmer que, loin d'être un peintre misanthrope mort dans la solitude et la misère, Pontormo bénéficie bien au contraire d'une place de choix à la cour de Côme Ier, très enviée par certains artistes comme Vasari. Cette position de peintre privilégié est confirmée par les artistes et les lettrés que Pontormo fréquente, tous liés à la cour de Côme Ier. » Cécile Beuzelin, *Des décors éphémères à la fondation de l'Accademia Fiorentina : Jacopo Pontormo ou la culture des peintres florentins dans la première moitié du XVIe siècle*, thèse de doctorat, sous la direction du professeur Maurice Brock, Tours, 2007, p.116-117. Pour l'insertion sociale de Pontormo à la cour de Côme Ier, voir aussi Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino and Allori : a Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001. Cette question est importante pour l'interprétation des œuvres de Pontormo, étranges au point d'être vilipendées par certains, mais qui s'insèrent bien dans une culture qui en permet et en encourage l'existence.

⁵¹⁶ Georges Didi-Huberman évoque le lien étroit qui se tisse dès le Quattrocento entre théorie de la danse et théorie picturale. Voir « Air et pierre », art.cit., p.129.



53 JACOPO CARUCCI DIT PONTORMO, *PALA CAPPONI*, FRESQUE, 1526-1528, CHAPELLE CAPPONI, EGLISE SANTA FELICITA, FLORENCE

Cette référence à la danse revient très souvent dans l'historiographie à propos de Pontormo : elle permet de caractériser les mouvements de ses figures, souvent en équilibre instable, la position « sur la pointe des pieds » devenant en quelque sorte une signature. L'idée que ses œuvres seraient des chorégraphies gelées serait confirmée par la composition même de la chapelle Capponi dans l'église de Santa Felicità à Florence : entre les personnages de la *pala*, ceux de la *Visitation* autour de la fenêtre et ceux du plafond (aujourd'hui disparu), un ballet savant s'organisait fait de regards et de gestes destiné à happer le spectateur et à solliciter son corps pour la compréhension de la peinture⁵¹⁷. La Pala Capponi, seul élément conservé intégralement⁵¹⁸, préserve cette impression de danse complexe arrêtée *in medias res* ; il n'y a pas jusqu'à l'ambiguïté du moment de la Passion choisi qui ne soulève cette question de l'arrêt sur image. En effet, si elle est souvent nommée « déposition », la composition de la Pala Capponi n'illustre pas ce moment, puisqu'aucune croix n'est visible⁵¹⁹ ; il ne s'agit pas non plus d'une mise au tombeau, puisqu'à nouveau l'indication narrative manque ; ce n'est pas une *Pietà* puisque les personnages sont trop nombreux. La *pala* tient de tous ces moments, et d'aucun en particulier, ce que Vasari a bien compris puisqu'il désigne la pièce comme étant « un Christ mort qui, déposé de la croix, est porté au tombeau »⁵²⁰. Le sujet, si sujet il y a, est *l'instance*⁵²¹, le glissement de la croix au tombeau, l'entre-deux de la vie à la mort.

⁵¹⁷ John Shearman rappelle la rareté des décors de coupole à Florence en 1520, ce qui indique la conception d'un décor global et enveloppant, totalement originale à l'époque. Voir John Shearman, *Pontormo's Altarpiece in Santa Felicità*, New Castle upon Tyne, University of New Castle upon Tyne, 1971, p.10.

⁵¹⁸ Le mur de la Visitation a subi plusieurs remaniements, dont notamment une modification de la fenêtre et de son vitrail qui dénaturent le projet premier et sa compréhension.

⁵¹⁹ Dans l'un des dessins préparatoires conservé aux Offices, il y a encore une allusion au Calvaire dans la partie supérieure de la composition, mais l'artiste va rapidement la supprimer dans les esquisses suivantes. Jean-Claude Lebensztein a justement remarqué, en confrontant le tableau aux études préparatoires, une évolution qui allège par degré et irréalise les corps. Un premier dessin montre le Christ rasé, lourd et sans grâce, à l'image d'un véritable corps pesant du poids de sa mort. Une seconde esquisse, plus conforme à la version finale, se concentre sur la tête et la main qui la soutient en l'orientant, et l'enjeu est visiblement la recherche de l'état d'apesanteur caractéristique du tableau. La désubstantiation tend à faire de la *Pala Capponi* une configuration où le corps du Christ est un corps déposé dans le même temps qu'élevé et ressuscité. Voir Jean-Claude Lebensztein, « Fragments de miroir », *Le Journal de Jacopo da Pontormo*, trad. Jean-Claude Lebensztein et Alessandro Parronchi, Paris, Aldines, 1992, p. 283.

⁵²⁰ « Un Cristo morto deposto di croce, il quale è portato alla sepoltura ». Giorgio Vasari, « Vie de Pontormo », *Vies*, livre VIII, *op.cit.*, p.135.

⁵²¹ « C'est Pontormo, qui vers 1524-25, à la chartreuse, avait introduit en Toscane, peut-être en Italie, la déposition en instance. La descente de croix projetée pour la chartreuse reprenait la composition de la petite *Passion* de Dürer, mais Pontormo, en installant le porteur à terre, déplaçait le moment, en faisant une étape transitionnelle, dramatiquement instable. La *pietà* du même cycle, reprenant elle aussi un bois gravé de Dürer, figure le début de l'acte suivant, le moment où l'on dépose le corps sur la pierre, et qui précède la *pietà*, précisant ainsi l'instance. C'est l'instance du deuil. Rosso a repris cette idée à Sansepolcro, au moment où Pontormo achevait dans le secret de la chapelle Capponi une nouvelle instance, déchirante et suspendue ». Jean-Claude Lebensztein, *art.cit.*, p.279.

Selon Shearman, Pontormo retravaille ici la *Déposition* de Raphaël (aujourd'hui conservée à la Galerie Borghèse à Rome), en faisant preuve d'une profonde connaissance des sources antiques qui structurent l'œuvre de son aîné⁵²². Il adopte une disposition verticale là où la tradition préférerait l'horizontale, ce qui dématérialise la scène, lui imprimant un mouvement ascensionnel. Cet élan vers le haut est bien sûr porteur d'un sens : avant la destruction de la coupole au XVIIIe siècle, le corps du Christ était placé sous le regard du Père bénissant. Une interaction idéale s'établissait ainsi entre les différents espaces de la chapelle, créant une circularité entre l'autel, figuration traditionnelle du tombeau du Christ, les scènes de portement (portement du corps mort mais aussi portement du corps en devenir dans la *Visitation*) et l'évocation céleste surplombant le tout.

Nous ne nous attarderons pas à faire la description thématique et iconographique de l'œuvre, complexe et magistralement commentée par de nombreux auteurs. Ce qu'il nous intéresse de remarquer ici est combien cette œuvre est de prime abord tout sauf informe. Sa finesse, sa subtilité et son élégance ont été évoquées, qui tiennent autant aux choix iconographiques qu'au dispositif spatial mis en œuvre. Impossible de trouver ici une éventuelle trace de « formation sous la forme » comme dans les œuvres peintes de Léonard. La réception largement positive du décor de la chapelle Capponi dont Vasari se fait l'écho témoigne en outre de la réussite du projet. Pontormo se verra critiquer âprement pour ses fresques à San Lorenzo, bouillie informe de corps en putréfaction, mais ses éventuelles « bizarreries » ne sont pas encore choquantes⁵²³. Nous avons néanmoins pu observer que Pontormo dessinateur n'ignore point la leçon de son aîné Léonard, et qu'il partage avec lui l'intérêt pour l'instable et l'inchoatif. Serait-il possible que, des dessins à la fresque, cette attention soit complètement occultée ? La référence à la danse et à l'apparente suspension des corps dans l'espace nous indique où se trouve l'enjeu : les membres concentrent l'étrangeté de la peinture et son *appel informe*. A l'inverse de Léonard, Pontormo ne cherche pas à préserver l'instabilité originelle du cosmos dans ses compositions ; il travaille plutôt à rendre par le paradoxe, dans la finition la plus parfaite, l'angoisse spirituelle et la menace de la désagrégation. L'informe chez lui change de signe et s'intériorise dans la peinture, comme nous allons tenter de le voir.

La notion de « persistance rétinienne » que nous avons convoquée pour décrire l'effet produit par le recto-verso vertigineux de la feuille du Louvre peut nous permettre de comprendre ce travail

⁵²² Raphaël conçoit le *conchetto* de sa *Déposition*, le corps du Christ devenu lourd dans la mort qui doit être porté par deux personnages à bout de forces, le tout en présence d'une mère éplorée, en s'inspirant du relief de *La Mort de Méléagre* vu à Pérouse. Pontormo, qui connaît et a étudié l'œuvre antique tout comme la réélaboration de Raphaël, s'approprie le motif « porter le Christ avec effort » et le thème de la séparation et de la douleur maternelle pour créer une composition tout à la fois savante et personnelle qui rend palpable le mystère de la mort et de la résurrection. Voir John Shearman, art.cit., p.15-16.

⁵²³ Vasari ne peut néanmoins pas se retenir de critiquer l'extrême nouveauté de ses figures et de son coloris sans ombres, ainsi que de qualifier de « ghiribizzosi » les figures de la *Visitation*. Voir « Vie de Pontormo », *Vies*, op.cit., p.135.

souterrain de l'informe dans la fresque. En effet, et cela est souvent remarqué avec étonnement chez un portraitiste aussi accompli que Jacopo, les figures de l'artiste semblent interchangeables ; leurs visages, leurs constitutions diffèrent peu, et les anatomies masculines et féminines se confondent presque. Membres et visages « voyagent » sur la surface peinte comme autant d'éléments modulaires, créant localement des sensations de déjà-vu. Non content de produire un effet d'irréalité en traitant ses anatomies comme autant de pièces interchangeables, Pontormo organise son *historia* par redoublements et redondances. Les figures fonctionnent par paires : les deux porteurs blonds délimitent l'espace inférieur que les deux figures penchées ferment dans la partie supérieure ; les deux figures féminines au turban rose sont contrebalancées par les deux figures de dos ; l'autoportrait présumé de l'artiste à droite reprend en mineure la position et le rictus de la tête de la Vierge. Seul le corps du Christ a une position et une lumière unique, dont le seul écho visuel et symbolique dans la composition serait le petit nuage étrangement éclairé qui a tant fait couler d'encre⁵²⁴.

Les corps androgynes ne sont pas une *invenzione* propre à Pontormo ; chez un bon anatomiste, ce choix, tout comme le choix de coloris acides, ne peut qu'être une citation et rendre hommage aux sibylles et prophètes de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Mais il exprime également avec force son intérêt pour la puissance inquiétante de l'indétermination. Les visages aux yeux ronds, au regard éperdu, entourent le corps monumental et disproportionné du Christ ; reprenant et complexifiant l'exemple de Raphaël, il fait porter ce corps par de multiples bras. A qui appartiennent-ils ? Autour du torse diaphane se noue une dramaturgie de gestes d'autant plus intense qu'elle est rendue abstraite par l'impossible assignation de certains membres à un corps. Le porteur de gauche soutient avec peine le buste du Christ d'un bras, mais tient légèrement son poignet ; le porteur accroupi à droite soutient les jambes le dos courbé dans l'effort, tout en se tenant sur la pointe des pieds, délicatement appuyé sur un linge posé au sol ; la tête du Christ est, quant à elle, tenue à deux mains par le personnage féminin sur la gauche, et elle semble être plus légère qu'une plume. Cette sensation d'extrême légèreté est redoublée par la main au bras rose qui tient la main gauche du Christ. Mais de quel corps sort cette main qui occupe un espace central⁵²⁵ dans la composition ?

⁵²⁴ Le nuage pourrait entre autres être porteur d'un sens alchimique : analogue aux vapeurs de vif argent qui se trouvent en haut de l'almbic lors de la sublimation, il pourrait incarner l'âme du Christ lorsqu'elle a quitté son corps, et permettrait ainsi d'identifier le corps du Christ à la pierre philosophale. Voir Léo Steinberg, art.cit., p.386-388, mais aussi Cécile Beuzelin, *op.cit.*, p.55.

⁵²⁵ La zone concernée est centrale à double titre : géométriquement, elle se situe au plan médian, à quelques centimètres de l'axe central de la composition que désigne l'index replié du Christ ; symboliquement, il s'agit d'un espace surchargé, puisque cette main redouble et répond à la fois à celle de la Vierge éplorée et à celle du Christ, à laquelle il sert d'ostensoir.

On peut certes considérer, pour préserver un semblant de cohérence anatomique, que le bras qui soutient du bout des doigts la main du Christ appartient à la figure de dos dont nous n'apercevons que la tête enturbannée. Or, si cette attribution nous permet de calmer l'angoisse éventuellement suscitée par un bras sans maître, elle est un tour de force : le bras litigieux serait relié de la manière la plus brutale à un torse exigu, dans un raccourci extrême ne tenant aucun compte de la vraisemblance. Nous l'avons déjà dit à propos de la lunette de Poggio a Caiano, la vraisemblance perspective et anatomique n'est pas ce qui intéresse Pontormo en premier lieu. Le glissement des membres, l'imperceptible dislocation de la logique des corps est là pour bâtir un monde irréel, d'où le seul *vrai* corps, celui du Christ, ressorte, incontestable et fascinant, transsubstantié. Les variantes léonardiennes, son art du redoublement et de la transparence, toutes techniques de l'informe qui étaient destinées à préserver dans l'œuvre achevée l'intensité et l'instabilité des naissances cosmiques, deviennent chez Pontormo glissements du même au même et mécanique implacable des corps interchangeables. L'élégance paradoxale de ce monde figé attire le regard, et fait pénétrer pleinement le spectateur dans le drame : perdu dans la contemplation de corps qui se nouent et se dénouent entre eux, dans un espace à la fois charnel et halluciné, il ne peut finalement que ressentir la tension extrême qui se joue, et partager l'angoisse que suscite le scandale de la Mort.

Ce défi de l'informe que Pontormo jette à la Forme pour figurer l'infigurable est rendu compréhensible par Pasolini dans son film *La Ricotta*⁵²⁶ : son hommage irrévérencieux à un peintre qu'il admire remet en marche le dispositif pontormien. Pasolini dé-sublime Pontormo en explicitant les mécanismes de la *Pala Capponi* ; ce faisant, il déplace et réactive la fascination informe que travaille le peintre. *La Ricotta*⁵²⁷ est le film des vicissitudes du tournage d'un film : un réalisateur (Orson Welles) met en scène la Passion du Christ sous forme de tableaux vivants empruntés à la peinture italienne (la *Pala Capponi* de Pontormo et la *Déposition du Christ* de Rosso). Le personnage de Stracci fait figure de fil conducteur : ce miséreux recruté pour jouer le bon larron a des préoccupations qui contrastent avec celles des autres acteurs (son premier souci est la faim qui le tenaille) mais son destin se superpose à celui du Christ. Son histoire, racontée par le film dans le film, rejoue en mode burlesque puis tragique la Passion et la mort. Stracci (« haillons » ou encore « lumpen ») est un personnage exclu de l'histoire et assigné au présent absolu du besoin, représentant de la vie naturelle et physiologique. « Ce statut d'exception, qui l'amène à endosser le rôle de figurant dans le tournage d'un film sur la Passion du Christ, fait de lui un pauvre Christ (il est

⁵²⁶ Ce film est le troisième des quatre qui composent *RoGoPag*, œuvre collective franco-italienne de 1963 signée Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini et Ugo Gregoretti. Les quatre parties du film sont : *Pureté (Illibatezza)* de Roberto Rossellini, *Le Nouveau Monde (Il Nuovo Mondo)* de Jean-Luc Godard, *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini et *Le Poulet de grain (Il Pollo ruspante)* de Ugo Gregoretti. *La Ricotta* provoqua la mise sous séquestre du film par la censure italienne pour « offense à la religion d'État ».

⁵²⁷ Visible à cette adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=U-FxFOVTAE>

le seul à pouvoir actualiser le sublime chrétien) et un bouffon qui se prendrait pour le Christ (sa passion et sa mort sont un renversement parodique de la Passion et de la mort du Christ). *La Ricotta* met en scène le devenir *contre figure* d'un figurant de l'histoire. »⁵²⁸

S'interrogeant sur la manière de faire revivre le passé, et de « déchiffrer les prophéties »⁵²⁹ contenues dans l'œuvre de Pontormo, Pasolini donne figure à l'informe en la personne de ce « haillon » qui dévore cet autre informe qu'est la ricotta (fromage sans *formage*) dans la scène culminante qui va le mener à la mort. La citation de la *Pala Capponi* joue un rôle d'ouverture, d'amorce vers ce point d'orgue du film : Pasolini rompt l'apesanteur de la fresque en redonnant aux corps leur gravité. Le réel et son poids, que Pontormo évacuait en condensant l'espace et le temps dans une composition sans interstices, revient *entre* les images ; la recreation du tableau d'autel en tableau vivant, aussi fidèle qu'elle prétende être au départ, ne peut que se dégrader en chute. Le Christ en équilibre précaire dans les bras des porteurs angéliques s'effondre sous les rires. Pasolini délie ce que le peintre avait noué, en désenchevêtrant les corps et en introduisant la temporalité. Dans la chute du sacré au profane, l'air circule soudain dans l'image, et on comprend après coup la grande compacité et l'intense condensation figurale qui s'opérait dans la fresque de Santa Felicità. Du drame de la mort du Christ, il ne reste dans *La Ricotta* que « le négatif, la trace vide, [c'est-à-dire] le schéma pathétique privé de substance »⁵³⁰. En jouant sur l'interchangeabilité et la désubstantiation des corps, en travaillant sur une composition en *instance*, où tout sens glisse et où toute temporalité est abolie, Pontormo crée une œuvre « *ghiribizzosa* » redoutablement efficace : tout en préservant son rôle théologique et sa séduction esthétique, la *Pala Capponi* ouvre sur le vertige de l'abîme et l'angoisse de la déliaison.

2.1.4 L'informe et la mécanique de la *varietas*

Nous avons ouvert la réflexion sur le *mode d'emploi* de l'informe par la référence à Michel Jeanneret. L'informe par excès, fascinant et créateur qu'il considère comme étant au cœur de la sensibilité métamorphique de la Renaissance est bien opérant dans les élaborations théoriques de l'art de l'époque, principalement sous les concepts de *copia* et de *varietas*. De ces deux termes, le plus

⁵²⁸ Xavier Vert, « Image dialectique et contamination dans *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-Vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* [en ligne], Hors-série 2, 2010, *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, consultable sur <http://imagesrevues.revues.org/284>, p.2.

⁵²⁹ « Chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage, qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse. Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties. », Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. Theodor W. Adorno et Gershom Sholem, nouv. ed. par Rolf Tiedemann et Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1991, vol. I, 3, p. 1046, traduit et cité par Xavier Vert, art.cit., note 7.

⁵³⁰ Pietro Montani, « La "vita posthuma" della pittura nel cinema », *Cinema / pittura : dinamiche di scambio*, ed. par Leonardo De Franceschi, Torino, Lindau, 2003, p. 32-42, p. 41, traduit et cité par Xavier Vert, art.cit., note 19.

fécond dans le langage artistique italien est le second : la *varietà* devient rapidement l'une des qualités principales de la bonne peinture, sans que sa définition pour le moins flottante pose problème tellement ce qu'elle désigne semble évident. Or sous couvert d'évidence, cette *varietà* masque une dynamique de la création bien moins canonique qu'on ne pourrait l'imaginer : en ouvrant la forme à la prolifération, elle est la porte d'entrée de l'excès et de l'enflure. Confrontés à l'ambivalence de cette mécanique, les artistes ne cessent d'interroger et de tester dans leur pratique les meilleurs moyens de rendre productive cette *tendance à l'informe*.

Lorsqu'il s'agit de transformer cette folle énergie en œuvre plastique, le visage inquiétant de l'aimable *varietà* se montre en effet au grand jour. Les dessinateurs et futurs peintres doivent lutter contre la logique interne du trait, qui les pousse à multiplier les variantes, accumulant les formes possibles, qui peuvent ou non aboutir, créant un univers plastique saturé d'œuvres en devenir interrompu. L'inchoatif domine l'art du *disegno*, et si l'on peut y voir les joies que procure le potentiel dans l'exemple de Léonard, on s'aperçoit surtout du fait qu'il recouvre une angoisse : la génération maniériste, et en premier lieu Pontormo, va faire du potentiel et du suspens une force d'inquiétude. Ce faisant, l'informe devient un étonnant outil dans la quête d'ouverture des formes : les procédés de redondance (nous avons parlé du *componimento inculto* et son accumulation de traits, tout comme des glissements et des répétitions de l'identique chez Pontormo), ceux d'inversion (le jeu des transparences tout comme l'infusion du papier par l'encre ou encore la dialectique du négatif et du positif entre motifs et blancs sur la feuille) ainsi que ceux de suspension (le tremblé chez Léonard et son goût pour la *macchia* tout comme la condensation temporelle chez Pontormo) opèrent une mise en mouvement interne de la forme qui va conduire aux « excès » de l'Arte di maniera.

La notion de lisière de la figurabilité nous a permis de mieux cerner le lieu que l'informe peut occuper dans ces recherches : il peut se situer à la fois au-delà, en-deçà et à l'intérieur même de la figure. Dans le jeu de la variante et de la variation, qui démultiplie les possibles à l'infini, l'informe apparaît dans la tension vers l'au-delà, vers la forme à atteindre ; il est en-deçà du figurable quand il exploite les blancs de la page et quand il s'insinue dans les transparences de la feuille ; on peut le situer à l'intérieur de la figure lorsqu'on perçoit une temporalité paradoxale, comme dans le tremblé du *componimento inculto* léonardien ou dans l'instance ou la stase des compositions pontormiennes.

L'œuvre *déclassante* de l'informe selon Georges Bataille apparaît peut-être avec plus d'éclat dans cette difficile question de la temporalité de l'œuvre d'art. En ayant recours à la terminologie de la photographie, du cinéma et de la danse, nous avons essayé de rendre compte de l'expérience de la limite que suscitent ces œuvres considérées pourtant si « classiques » et si *fixes*, pour ne pas dire

figées. La représentation du mouvement est bien l'une des recherches majeures des artistes de la Renaissance, mais la description traditionnelle qui est faite de cette quête ne dégage que rarement la virulence de l'enjeu. Il y a bien Warburg et Benjamin qui parlent en des termes enflammés de la radicalité de ces recherches, mais la tradition artistique ainsi qu'une certaine histoire de l'art semblent s'être employées, par le biais de l'iconographie et de l'étude génétique (deux disciplines extrêmement importantes par ailleurs), à assagir les tensions et les discordances à l'œuvre pour retenir une leçon apaisée des grandes recherches renaissantes. La *varietà* serait donc le premier mode d'emploi de l'informe : sous prétexte de variation, toutes les ouvertures sont désormais possibles, jusqu'à la béance ou la sursaturation.

2.2 Œuvres cornuopiennes : de délices et de fiel

La théorie artistique n'emploie pas le mot informe et lui préfère, pour désigner les forces d'ouverture et de dispersion, celui de *varietas*. Ce terme est tiré du lexique de la rhétorique, qui fait figure de véritable mine pour la naissante pensée de l'art ; il est à comprendre, nous l'avons vu, dans le champ de sa notion mère, la *copia*. Cette catégorie, que l'Humanisme retravaille et redéfinit, apparaît comme une véritable croisée des chemins, puisqu'elle intéresse autant les arts du dessin que les arts de la parole, engagés tous dans une recherche prométhéenne d'abondance. Le domaine de la représentation, qu'elle soit figurale ou verbale, se trouve ainsi d'emblée placé sous le signe de l'énergie et de l'expansion. Cela ne suppose néanmoins pas un optimisme univoque et insouciant : s'il est fasciné par l'informe, Léonard se garde bien d'en faire une valeur, et il le cantonne au rôle d'outil, certes fécond, mais à tenir sous le contrôle de la raison⁵³¹. Est-ce à dire que dans le domaine des images l'informe ne saurait être véritablement observé « en liberté » ? Peut-on jamais seulement lui lâcher la bride ? On ne pourrait le voir véritablement agissant que dans les préalables de l'œuvre (les dessins et esquisses) ou alors dans des œuvres de Pontormo comme la *Pala Capponi*, et sans doute les fresques de San Lorenzo aujourd'hui disparues, mais dont les dessins préparatoires, les descriptions et les virulentes réactions de rejet laissent entendre qu'elles avaient une forte *présence informe* (nous y reviendrons). Dès qu'il est repéré dans l'œuvre, l'informe est prié de se faire discret. C'est un mouvement analogue qu'opère la notion de *dissemblance* chez Didi-Huberman : elle permet de prime abord de rendre visibles des pans entiers de l'art renaissant jusque-là passés inaperçus, mais ce faisant elle subsume dans le concept de *défiguration* ce qui pourrait inquiéter le regardeur et suggérer une faillite même partielle de la peinture.

Les analyses de Didi-Huberman sur Fra Angelico⁵³² ont fait date, et il ne s'agit pas ici de les contester ni de prendre le parti de Rosalind Krauss dans la lutte contre le concept de dissemblance, si contraire selon elle à la pensée bataillienne. Il est toutefois intéressant de remarquer qu'à trop vouloir comprendre et rendre l'informe productif, tout comme à trop vouloir en faire une négativité *déclassante*⁵³³, on en évacue la puissance concrète de dérangement. En instaurant une mécanique qui exploite les failles et défaillances de la figuration, le passage par l'informe permet aux artistes d'inscrire dans leur œuvre une perturbation, porteuse de sens. Mais ce faisant, ils ouvrent aussi la

⁵³¹ Léonard ne pense probablement pas l'informe en tant que tel, il est attiré par des choses informes, par des mouvements et des suggestions sans que cela devienne pleinement conscient.

⁵³² Voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion [1990], 1995.

⁵³³ Nous avons déjà cité Richard Williams (voir 1.2.5, note finale), qui opposait la théorisation kraussienne à la réalité de la sculpture des années 60, en la traitant de "puritaine" : « [Krauss and Bois's] 'informe' actually has less to do with Bataille than with American ideas about sculpture from the 1960s. (...) The differentiation of 'informe' from 'abject' interests me a great deal. The strenuous attempts on the part of the curators to de-emphasise the material character of the work in favour of the overarching process of making low results, oddly, in a kind of puritanism, as if the curators wanted to represent the low but in some way did not want to get their hands dirty. » Richard Williams, « Informe and Anti-Form », *The Beast at Heaven's Gate, op.cit.*, p.143 et p.148.

porte au dérèglement et à l'inquiétude, volontairement ou malgré eux. L'informe soulève alors une question fâcheuse, surtout lorsqu'on parle des chefs-d'œuvre incontestés de l'art du passé : sa présence dans une œuvre ne pourrait-elle pas être aussi le signe d'un échec ? De quel échec parlerions-nous donc alors ? Et est-il seulement possible de s'intéresser à des œuvres qui risqueraient d'être *ratées* ?

Considérer la présence de l'informe autant comme la marque d'une fabrication que comme le signe d'un échec nous replace dans les acceptions traditionnelles du terme. Un objet est dit informe tout d'abord parce qu'il présente un manque à être. Dans un univers qui considère la transformation comme une force omniprésente, l'idée de perfectibilité est inscrite au cœur de la nature. Le domaine littéraire illustre ces questions de l'échec et du devenir avec acuité. Avant de chercher à en délimiter le champ lexical et métaphorique dans des textes précis, pour en comprendre le fonctionnement, il est nécessaire de revenir brièvement à la conception érasmiennne de la *copia*. Nous l'avons dit à propos de son adaptation dans le champ de l'art, mais cela est également valable pour le domaine textuel : la dynamique expansive de la *copia* est porteuse de dissolution. Le *De duplici copia verborum ac rerum*, qui est en lui-même un texte en expansion et le ferment de l'expansion d'autres textes, se construit en tension perpétuelle et finit par suspendre éternellement le sens⁵³⁴. Son premier chapitre, intitulé « Periculosam esse copiae affectationem », est pourtant une mise en garde contre les dangers de la *copia*. Il n'empêche, son œuvre se conçoit comme une véritable corne d'abondance où d'autres pourront puiser la matière à développer leur propre œuvre. Entre abondance heureuse et surabondance malheureuse, la problématique du *très* et du *trop*⁵³⁵ anime

⁵³⁴ « Le mouvement centrifuge qui s'affirme et se réaffirme à travers le *De copia* et ses prolifiques successeurs, ce mouvement du discours vers le plaisir, vers un lieu de célébration qui est aussi un lieu de fiction, triomphe malgré les précautions d'Erasmus. Allégories et allusions érudites, éparpillées telles des *res* sur la surface colorée des *verba*, désignent à leur tour une *sententia* ou un *sensus* supposés, dont la présence cachée donnerait sa plénitude à la *copia*. (...) Toujours est-il que, dans le *De copia*, la licence que s'accorde Erasmus (pour le bien de l'enseignement et de la jeunesse) libère indéniablement les *res* des contraintes d'une *sententia* prédéterminée, de sorte qu'elles peuvent grossir le flot déviant, protéiforme, des *verba*. Les choses, encore une fois, ne sont ni plus ni moins que les configurations des figures verbales examinées au livre Ier. Elles sont toutes, en vérité, des « choses-mots » et, comme telles, monopolisent le paysage discursif, différant éternellement la clôture du sens. Par son mouvement des *verba* aux *res*, le texte érasmienn dévoile la duplicité essentielle de la *copia*. » Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasmus, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, [1979] Paris, Macula, 1997, p.60-61.

⁵³⁵ « Abondance ou démesure ? A quel seuil le banquet bascule-t-il dans l'orgie ? (...) La question est d'autant plus délicate que la langue, alors, ne distingue pas toujours l'abondance de l'excès. Attesté en français à partir du XIe siècle, *trop* vient du francique *throp*, « entassement » ; il est à l'origine de *troupe*, *troupeau*, ainsi que de l'allemand *Dorf* (village). Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, il revêt soit son sens actuel, soit la valeur de « beaucoup », « très », « assez ». (...) Tout se passe comme si un premier Rabelais et une première Renaissance avaient spéculé sur le flou sémantique de *trop* et poussé toujours plus loin la limite du *très*, sans pourtant verser dans l'excès. Mais la loi, politique ou morale, allait bientôt les rattraper et leur rappeler les exigences de la mesure. Le segment d'histoire que je vais raconter se donne à lire comme une exploration aux confins du *très* et du *trop*, de l'abondance heureuse et de la surabondance malheureuse. » Michel Jeanneret, « Débordements rabelaisiens », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°43, 1991, p.105-106.

nombre de recherches littéraires, en premier lieu desquelles se trouve bien sûr la geste gigantesque rabelaisienne. Les *Essais* de Montaigne, à l'autre extrémité du siècle, reprennent et transforment ce questionnement de manière explicite et insistante.

Une recherche lexicale exhaustive permet tout d'abord d'observer la fréquence des récurrences du mot « informe » dans ces deux corpus textuels. Chez Rabelais, il apparaît tard et ponctuellement : dans le *Tiers Livre*, au chapitre XLII, intitulé « Comment naissent les procès, et comment ilz viennent à perfection », le juge Bridoye compare la naissance d'un procès à celle d'un ourson :

« Un procès à sa naissance premiere me semble, comme à vous aultres, messieurs, informe et imperfect. Comme un Ours naissant n'a pieds ne mains, peau, poil, ne teste ; ce n'est qu'une piece de chair rude et informe. L'ourse, à force de leicher, la met en perfection des membres, *ut no. doct., ff. ad leg. Aquil., l. ii, in fi.* Ainsi voy je, comme vous aultres messieurs, naistre les procès, à leurs commencemens, informes et sans membres. Ilz n'ont qu'une piece ou deux ; c'est pour lors une laide beste. Mais, lors qu'ils sont bien entassez, enchassez et ensachez, on les peut vrayement dire membruz et formez. »⁵³⁶

La métaphore de l'ourson qui naît incomplet, et qui doit être léché par sa mère pour atteindre sa forme finale, est une figure connue, qui se fonde sur une conception aristotélicienne de la matière et de la forme. Bridoye, en bon juriste, dit citer le *Digeste*, mais l'image est ancienne, et elle est relayée par de nombreux auteurs. Sa formulation la plus connue, citée et réélaborée au cours des siècles se trouve dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, à l'entrée « Ursus ». Cette encyclopédie, référence majeure pour toutes les encyclopédies et traités sur les animaux tout au long du Moyen Âge⁵³⁷ mais aussi école de pensée et d'exégèse biblique, est encore copiée puis rééditée à la Renaissance. Pour Rabelais, homme d'Église frotté à l'exégèse patristique, le recours à l'étymologie par le biais de la *figura etymologica*⁵³⁸ est un procédé fréquent. Qu'il s'agisse d'éclairer (comme le fait fréquemment Pantagruel dans le *Quart livre*) ou d'embrouiller (comme ici dans le *Tiers livre*), le passage par l'étymologie est riche d'images et de développements. L'ours mal léché d'Isidore de Séville sert ici de modèle au procès ; l'étonnante comparaison permet de transformer la folle dynamique de la justice, proprement humaine, en processus naturel et biologique. Ce faisant, le procès s'incarne en une figure attendrissante : l'ourson est certes laid, mais l'attention assidue et aimante peut le transformer en animal complet. Bridoye incite ainsi ses auditeurs à la patience : comme une mère bienveillante, ils doivent s'employer à faire croître et à perfectionner leur procès par des soins de tous les instants. Le texte marque ensuite une pause, faite de citations latines et de références

⁵³⁶ François Rabelais, *Tiers Livre*, XLII, éd. cit., p.807-809.

⁵³⁷ Voir Jacques Elfassi et Bernard Ribémont, « La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XIII-XV^e siècle) », *Cahier de recherches médiévales et humanistes*, n°16, 2008, p.1-5. Dans le même numéro, voir également Baudouin Van den Abeele, « La tradition manuscrite des *Étymologies* d'Isidore de Séville », p.195-205.

⁵³⁸ Voir François Rigolot, « D'Isidore à Platon. Rabelais et la *figura etymologica* », dans Claude Buridant (ed.), *L'étymologie de l'antiquité à la Renaissance*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 1998, p.187-199.

obscurès à la jurisprudence, avant de tirer la conclusion qu'attend le parallèle entre le procès et l'ourson en perfectionnement. En transposant l'image isidorienne dans le monde réel de la justice, Bridoye tente de faire passer des personnages odieux pour des mères attentives :

« Comme vous aultres messieurs, semblablement les sergens, huissiers, appariteurs, chiquaneurs, procureurs, commissaires, advocatz, enquesteurs, tabellions, notaires, grephiers, et juges pedanées, *de quibus tit. est lib. iij Cod.*, sugsants bien fort et continuellement les bourses des parties, engendrent à leurs procès, teste, pieds, gryphes, bec, dents, mains, venes, arteres, nerfz, muscles, humeurs. »⁵³⁹

L'action de lécher, qui doit initialement permettre l'abolition de l'informe, devient succion – action vampirique des parasites de la justice devenue ironique prévenance pour le plus grand bien du procès en croissance. Auditeurs lésés par le système judiciaire dysfonctionnel et acteurs de ce système absurde sont mis sur le même plan par le grand hâbleur qu'est Bridoye : « comme vous aultres messieurs » permet de lisser les différences et mettre tout le monde sur un même plan fictif, amenant ainsi l'idée que le vol généralisé que constitue un procès est en fait une opération de docteurs bienveillants sur un corps à parfaire.

Le mot « informe », sous forme adjectivale, apparaît dans le contexte traditionnel d'une métaphore très installée et souvent citée. Rabelais emploie néanmoins celle-ci de manière étonnante, puisqu'il la convoque pour décrire un domaine très éloigné des sciences de la nature. Le mot « informe » se charge ainsi de nouvelles connotations. Il indique d'abord le manque à être et l'imperfection (il est employé dans un parallèle synonymique avec ce deuxième adjectif : « informe et imperfect »), qualifiant tout naturellement la matière (« chair rude et informe ») ; l'opposition « informes et sans membres »/ « membruz et formez » insiste sur l'identification entre l'informe et le corporel. Mais en ménageant une transition par le latin qui donne une allure juridique à l'ensemble, le texte fait jouer la polysémie du mot « membres » et transforme le procès en véritable organisme. Dans cette transformation, l'informe persiste comme une désignation en creux, qui qualifie le procès tout entier. Les propos de Bridoye laissaient entendre qu'au terme du processus de léchage, la « laide beste » en était transfigurée. Or c'est un monstre composite, mi humain mi animal, qui résulte du processus de succion. Dans ce cas, même après « fromage », l'informe persiste, transformé et d'un ordre nouveau : non plus matière molle mais assemblage antinaturel, non plus simple laideur mais véritable agression. Rabelais se démarque ainsi de l'acception traditionnelle de l'informe comme moment de transition ou comme manque : d'un effort de perfection, perverti il est vrai, peut également surgir un monstre. La disproportion entre la référence et le réel et la perversion d'une logique établie mais dont le résultat s'avère grotesque sont certes des procédés chers à l'auteur, mais on peut les comprendre ici comme des marques spécifiques de l'action de l'informe dans le

⁵³⁹ *Tiers Livre*, éd.cit., p.809.

texte : lorsqu'il s'insinue, l'informe perturbe la mécanique de la signification, et dégrade ce qu'il venait désigner. Nous nous garderons pour l'instant de déterminer l'effet produit par ce déclassement (effet très probablement ambivalent), pour nous intéresser aux autres occurrences de ce phénomène dans les cinq livres.

L'apparition de l'adjectif « informe » dans ce chapitre du *Tiers Livre* constitue la seule occurrence dans toute l'œuvre. Des termes proches sont néanmoins employés : faisant toujours référence au corps, nous trouvons les couples « difformes et contrefaits »⁵⁴⁰ et « inconstant et imparfait »⁵⁴¹. Ce second parallèle, employé par Rondibilis, désigne le genre féminin ; le sexe féminin, en tant qu'il est responsable de la Chute, est imparfait, inachevé, et sans le concours du sexe masculin, condamné à l'informe de la matière inerte et sans chaleur vitale. Tout ce qui est en relation avec lui est susceptible de dégradation. Il est à remarquer que la désignation récurrente des organes génitaux féminins sous l'appellation « comment-a-nom »⁵⁴² est elle-même comiquement « informe » : le sexe féminin est nommé à de nombreuses reprises (par un terme médical : « matrices »⁵⁴³ ; par euphémisme : « le bas »⁵⁴⁴ ; par périphrase : « bien entamée »⁵⁴⁵, « trou d'urine »⁵⁴⁶ ; par néologisme : « callibistris »⁵⁴⁷), il est donc intéressant de voir que la désignation statistiquement la plus fréquente (« comment-a-nom ») privilégie un certain mystère et met en scène l'échec même de la nomination. Faut-il prendre au sérieux narrateur et personnages, et croire à leur impossibilité à nommer le sexe féminin ?⁵⁴⁸ L'appellation joue sur l'acronyme à peine occulté : derrière ce « comment-a-nom » élégant et poli se cache le « con » prosaïque et « punais » qui prête tant à rire ; Béroalde de Verville, dans son *Moyen de parvenir*, va beaucoup user de ce couple de mots, préférant

⁵⁴⁰ *Quart Livre*, chap. XXXII, éd.cit., p.1053. Ces adjectifs viennent qualifier les « monstres (...) en despit de nature » que Pantagruel énumère après que Xenomanes aie longuement décrit le monstre Quaresmeprenant. Les monstres de Pantagruel sont, quant à eux, plus réels : on y trouve entre autres « les Matagotz, Cagotz et Papelars ; les Maniacles Pistoletz, les Demoniacles Calvins, imposteurs de Geneve ».

⁵⁴¹ *Tiers Livre*, chap. XXXII, éd.cit., p.751.

⁵⁴² Par exemple dans *Pantagruel*, chap. XIII, éd.cit., p.401 ; dans *Tiers Livre*, chap. XXIX, éd.cit., p.729 ; ou dans *Quart Livre*, chap. XLVII, éd.cit., p.1115.

⁵⁴³ *Tiers Livre*, I, éd.cit., p.557.

⁵⁴⁴ *Gargantua*, V, éd.cit., p.39.

⁵⁴⁵ *Pantagruel*, XXVII, éd.cit., p.517.

⁵⁴⁶ *Gargantua*, XII, éd.cit., p.75.

⁵⁴⁷ *Pantagruel*, XIII, éd.cit., p.399 ; dans le chapitre, le même mot sert à désigner le sexe féminin et le sexe masculin (p.411).

⁵⁴⁸ Françoise Charpentier note l'absence totale de la Mère dans les *Cinq Livres* : les seules rares figures féminines un tant soit peu développées sont les vieilles au sexe béant et les gouvernantes (voir Françoise Charpentier, « Notes pour le *Tiers Livre*. Chap. 32, le discours de Rondibilis », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LIV-3, 1976, p.780-796). Narrateur et personnages, à l'inventivité verbale pourtant si riche par ailleurs, font preuve d'une véritable incapacité à penser le féminin – la formulation « comment-a-nom » serait-elle l'expression sincère de cette incapacité ? L'incompréhension et la gêne causées par cette absence totale du féminin poussent les adaptateurs contemporains à faire porter par des actrices des pans entiers du texte rabelaisien ; voir par exemple la récente adaptation *Paroles gelées*, de Jean Bellorini et Camille de la Guillonière, présentée au Théâtre du Rond-Point à Paris du 7 mars au 4 avril 2014.

la désignation vulgaire la plupart du temps, mais rendant un hommage appuyé à son aîné par l'emploi intensif de son invention langagière. L'insistance de Rabelais sur le « comment-a-nom » apparaît alors comme significative : le sexe féminin dans les *Cinq Livres* est bien plus et beaucoup moins qu'un simple « con » ; pur objet détaché d'une quelconque figure féminine concrète, dévalorisé et moqué, il est certes risible, mais il est aussi étrangement insondable, profond et vorace. Entre le « mur de callibistris » du *Pantagruel* et son pendant tridimensionnel que seraient les « Andouilles farfelues » du *Quart livre*, de la fente tellurique au phallus féminin, le « comment-a-nom » dans son caractère informe même est un moteur paradoxal du texte et de son imaginaire⁵⁴⁹.

Du trivial au sérieux, du sexuel au cosmique, la présence de l'informe est lisible à des niveaux multiples, portée par des objets textuels complexes qui, s'ils ne le nomment pas en tant que tel, peuvent aisément lui être rattachés : des « boîtes silenes », ornées de peintures « contrefaites »⁵⁵⁰, aux allusions au chaos originel (« Thohu et Bohu »⁵⁵¹, îles où habite Bringuenarilles, tirent leur nom de la Genèse ; « l'antique Cahos, on quel estoient feu, air, mer, terre, tous les elements en refractaire confusion »⁵⁵² donne quant à lui l'image la plus achevée de l'informe cosmique), il marque le destin de la matière, forcément imparfaite mais par là même éternellement malléable. Monstres et figures de rêve peuvent ainsi en surgir, qui recombinent l'humain et l'animal, et rebâtissent genres et sexes, nous le verrons. S'il se manifeste dans le domaine du corporel, l'informe est également présent dans le domaine linguistique : des discours insensés mais magistraux du *Tiers Livre* aux hurlements inarticulés du *Quart Livre*, la parole de Panurge introduit dans le texte un dérèglement profond⁵⁵³.

L'adjectif « informe » est comparativement beaucoup plus présent dans les *Essais* : nous comptons au moins une dizaine d'occurrences du terme. L'adjectif qualifie tout autant des objets que des abstractions : « amas et pieces de chair informes »⁵⁵⁴, « conceptions informes »⁵⁵⁵, « sujet informe »⁵⁵⁶, « pensées informes »⁵⁵⁷. Le qualificatif semble suffisamment usité pour que Montaigne puisse l'utiliser seul, sans autre détermination. Dans ces cas, il est vraisemblablement pris dans le sens traditionnel et aristotélicien de manque à être, puisqu'on le voit apparaître tout d'abord en lien

⁵⁴⁹ Dans cet univers foncièrement masculin et profondément misogyne, le féminin et l'inquiétude qu'il suscite jouent un rôle certes souterrain mais de la plus grande importance. Le bas corporel n'est pas seul en cause, et nous aurons l'occasion ultérieurement de revenir sur le « mur de callibistris » et sur les « Andouilles farfelues », entre autres manifestations de *l'informe au féminin*.

⁵⁵⁰ *Gargantua*, Prologue, éd.cit., p.5.

⁵⁵¹ *Quart Livre*, XVII, éd.cit., p.987.

⁵⁵² *Quart Livre*, XVIII, éd.cit., p.995.

⁵⁵³ Nous observerons à l'œuvre ce déclasserement opéré par les différentes formes de discours dysfonctionnel une fois catégorisées les occurrences plus évidentes de l'informe corporel.

⁵⁵⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre, VIII, édition Villey-Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, [1964] 2004, p.32.

⁵⁵⁵ *Essais*, I, 26, éd.cit., p.169.

⁵⁵⁶ *Essais*, II, 6, éd.cit., p.379.

⁵⁵⁷ *Essais*, II, 12, éd.cit., p.513.

avec des considérations médicales concernant les femmes privées de la semence masculine⁵⁵⁸ puis mis en relation avec la métaphore de l'ourson mal léché⁵⁵⁹. Mais il est le plus souvent plutôt employé dans un système binaire, comme chez Rabelais, comme si le mot avait encore et toujours besoin d'explicitation pour être compris : « fantaisies informes et irresolues »⁵⁶⁰, « une contexture si informe et diverse »⁵⁶¹, « la matiere de l'Histoire, nue et informe »⁵⁶², « un parler informe et sans regle »⁵⁶³, « un meslange triste et informe »⁵⁶⁴. Dans cette configuration, l'adjectif « informe », encore relativement peu usité à l'époque de Montaigne, est introduit par approximation dans l'environnement lexical familier.

Or dans le même mouvement, à chaque nouvel accouplement, il acquiert de nouvelles nuances : le terme aux résonances aristotéliennes se détache progressivement de la matière qu'il qualifiait au départ pour s'installer durablement dans l'univers de l'abstraction. Le terme est toujours connoté négativement, mais dans la mesure où il en vient peu à peu à qualifier l'entreprise même des *Essais*, il acquiert incidemment une valeur positive : l'image des abeilles qui font leur miel (I, 26) côtoie celle de « la marqueterie mal jointe » (III, 9) ; le livre est qualifié péjorativement, Montaigne soulignant sans cesse les défauts de son entreprise et les siens propres, mais une fierté s'affiche, qui fait de cet informe la marque de l'humain. Dans le livre III, l'usage de l'adjectif « informe » recule ainsi devant l'apparition de termes proches : « multiforme »⁵⁶⁵, « inégale et difforme »⁵⁶⁶, « doubles et

⁵⁵⁸ Selon la théorie aristotélienne et la médecine de Gallien, le principe *informant* est porté par l'homme ; sans sa semence, la femme est incapable de produire un être achevé, et elle ne sait donner le jour qu'à de la chair informe. C'est en quelque sorte l'exemple de l'ourse et de son ourson porté à l'extrême : la femme, elle, n'a même pas recours au léchage curatif pour parachever la forme. Voir Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, [1990], Paris, Gallimard, 1992.

⁵⁵⁹ La référence à l'ourse qui lèche ses petits apparaît comme naturellement dans ce chapitre dédié à « l'institution des enfans » (I, 26), pour évoquer le nécessaire effort de clarification et d'expression dans la formation du gentilhomme, mais elle y figure en creux : « Et voyez les un peu begayer sur le point de l'enfanter, vous jugez que leur travail n'est point à l'accouchement mais à la conception, et qu'ils ne font que lecher cette matiere imparfaite. De ma part, je tiens, et Socrates l'ordonne, que, qui a en l'esprit une vive imagination et claire, il la produira soit en Bergamasque, soit par mines s'il est muet. » (*Essais*, éd.cit., p.169). A la métaphore de l'ourse, Montaigne préfère celle des abeilles qui font leur miel, qu'il élabore en plusieurs endroits des *Essais* et qui fait son apparition dans ce même chapitre, quelques pages plus haut : « Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement. » (*Essais*, I, 26, éd.cit., p.152). La référence biologique de l'accouchement, animal et humain, est laissée de côté au profit d'une métaphore beaucoup plus active et *constructive*. De ce motif de l'agencement et de la construction d'un tout bigarré fait de membres épars émerge également la métaphore du texte comme marqueterie (III, 9, éd.cit., p.964).

⁵⁶⁰ *Essais*, I, 56, éd.cit., p.317.

⁵⁶¹ *Essais*, II, 1, éd.cit., p.337.

⁵⁶² *Essais*, II, 10, éd.cit., p.417.

⁵⁶³ *Essais*, II, 17, éd.cit., p.637.

⁵⁶⁴ *Essais*, III, 5, éd.cit., p.895.

⁵⁶⁵ *Essais*, III, 3, éd.cit., p.819.

⁵⁶⁶ *Essais*, III, 9, éd.cit., p.955.

bigarrées »⁵⁶⁷. Une nouveauté se fait jour dans l'emploi des adjectifs de ce champ lexical⁵⁶⁸ : aux constructions binaires succèdent les mouvements ternaires, plus emphatiques et expressifs (« inégal, irrégulier et multiforme »⁵⁶⁹, « titubant, vertigineux, informe »⁵⁷⁰). A mesure que les qualificatifs se complexifient, des *figures de l'informe* apparaissent de plus en plus souvent, comme si le lieu commun aristotélien prenait corps et devenait une recherche ayant un intérêt en elle-même : l'ourson mal léché ou la femme non ensemencée ont cédé la place aux abeilles butineuses puis aux « crottesques »⁵⁷¹ et à « certaine image trouble »⁵⁷² ; la « muraille sans pierre »⁵⁷³, la « marqueterie mal jointe » et le « mouvement d'ivroigne »⁵⁷⁴ prennent le relais au livre III, qui se conclut par l'image d'une « fricassée que je barbouille »⁵⁷⁵. L'entrée en matière du livre III a donné le ton : les premiers paragraphes « Du repentir », sans jamais employer l'adjectif « informe », en désignent le mode d'apparition :

« Les autres forment l'homme ; je le recite et en represente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vraiment bien autre qu'il n'est. Meshuy c'est fait. Or les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. (...) Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance ? Est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette ? Est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art ? »⁵⁷⁶

L'informe, comme un gaz qui s'insinuerait dans tous les interstices, est à tous les niveaux : dans le microcosme – au cœur de l'homme et du texte – et dans le macrocosme – la nature elle-même par opposition à l'art et à la *manière*, est informe. L'omniprésente *branloire* fait surgir l'image du mur

⁵⁶⁷ *Essais*, III, 13, éd.cit., p.1077.

⁵⁶⁸ Au fil des trois livres, nous avons pu relever les termes apparentés suivants : informe, imparfait, grotesque, monstrueux, irrésolu, lourd et stérile, trouble, grossier, sans règle, sans partition, sans définition, sans conclusion, désrèglé, inégal, irrégulier, multiforme, titubant, vertigineux, difforme, difformité, bigarré, barbouillage.

⁵⁶⁹ *Essais*, III, 3, éd.cit., p.819.

⁵⁷⁰ *Essais*, III, 9, éd.cit., p.964.

⁵⁷¹ « Que sont-ce icy, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? » *Essais*, I, 28, éd.cit., p.183.

⁵⁷² « J'ay tousjours une idée en l'ame et certaine image trouble qui me presente comme en songe une meilleure forme que celle que j'ay mis en besongne, mais je ne la puis saisir et exploiter. (...) Tout est grossier chez moy ; il y a faute de gentillesse et de beauté. Je ne sçay faire valoir les choses pour le plus que ce qu'elles valent, ma façon n'ayde rien à la matiere. Voilà pourquoy il me la faut forte, qui aye beaucoup de prise et qui luise d'elle mesme. Quand j'en saisis des populaires et plus gayer, c'est pour me suivre à moy qui n'aime point une sagesse ceremonieuse et triste, comme fait le monde, et pour m'esgayer, non pour esgayer mon stile, qui les veut plutost graves et severes (au moins si je dois nommer stile un parler informe et sans regle, un jargon populaire et un proceder sans definition, sans partition, sans conclusion, trouble, à la guise de celui d'Amafanius et de Rabirius) ». *Essais*, II, 17, éd.cit., p.637.

⁵⁷³ *Essais*, III, 2, éd.cit., p.805.

⁵⁷⁴ *Essais*, III, 9, éd.cit., p.964 pour les deux références.

⁵⁷⁵ « En fin, toute cette fricassée que je barbouille icy n'est qu'un registre des essais de ma vie (...). » *Essais*, III, 13, éd.cit., p.1079.

⁵⁷⁶ *Essais*, III, 2, éd.cit., p.804-805.

impossible, qui résume tout le passage. L'auteur se souviendrait-il ici des murs léonardiens⁵⁷⁷ et de leurs fécondes chimères ? S'il n'est pas fait de pierre, de quoi est fait ce mur inconsistant ? D'air et de mots, de nuages passagers sans doute. Par l'écriture, Montaigne donne un *corps* paradoxal à la surface de projection léonardienne.

Entre Rabelais et Montaigne, l'adjectif « informe » est devenu d'un emploi plus fréquent, il a acquis de l'envergure, s'est étoffé de synonymes et est sorti de l'orbite purement aristotélicienne. De façon plus affirmée chez Rabelais, mais également chez Montaigne, l'adjectif intervient dans le domaine du bas corporel, mais aussi à un très haut niveau d'abstraction pour désigner l'œuvre d'écriture tout entière : des « boîtes silènes » à la « fricassée » que seraient les *Essais*, l'idée d'un ouvrage aux membres épars difficilement jointoyés, d'une architecture précaire sans cesse en mouvement et en expansion semble convenir tout particulièrement aux deux auteurs, sur des modes il est vrai très différents, l'un plus dysphorique que l'autre. Dans cette interrogation du *très* et du *trop*, la figure qui subsume en premier lieu toutes ces acceptions diverses de l'informe serait celle de la corne d'abondance : avatar euphorique de la *copia* érasmienne, la *cornucopia* habite les *Cinq livres* tout autant que les *Essais*.

2.2.1 Entre la corne d'abondance et le tonneau des Danaïdes

Dans cette interrogation du *très* et du *trop*, la figure qui subsume en premier lieu toutes ces acceptions diverses de l'informe serait celle de la corne d'abondance : avatar euphorique de la *copia* érasmienne, la figure de la *Cornucopia* hante les *Cinq livres* tout autant que les *Essais*⁵⁷⁸. L'informe n'est pas identifiable exactement avec la Cornucopie, mais comme dans le cas de la *copia*, la *Cornucopia* est le réceptacle et l'instigateur d'une logique qui le fait surgir. La notion du texte comme corne d'abondance n'était pas nouvelle au XVI^e siècle : les humanistes empruntent à Aulu-Gelle l'expression *copiae cornu* pour intituler leurs miscellanées et dictionnaires⁵⁷⁹ et de grandes sommes sont éditées qui rendent explicitement hommage aux auteurs de l'Antiquité comme autant d'inépuisables sources de richesses⁵⁸⁰. Homère, Hésiode, Virgile et Ovide sont considérés à l'époque

⁵⁷⁷ Pour le lien éventuel entre Montaigne et Léonard, voir Giovanni Dotoli, *La voix de Montaigne. Langue, corps et parole dans les Essais*, Paris, Editions Lanore, 2007, p.36.

⁵⁷⁸ Nous avons déjà cité l'ouvrage fondateur de Terence Cave, paru en 1979 sous le titre *The Cornucopian Text. Problems of Writing in French Renaissance*, (Oxford University Press) qui a intronisé cette vision optimiste malgré tout du texte renaissant.

⁵⁷⁹ Voir par exemple le *Conu copiae, sive linguae latinae commentarii* de Niccolò Perotti, commentaire du livre premier des épigrammes de Martial maintes fois réédité entre 1489 et 1527, ou le dictionnaire latin qu'Ambrogio Calepino fait paraître en 1502 sous le titre de *Cornucopiae*, et qui connut un tel succès que le patronyme de l'auteur devint un nom commun servant à désigner des lexiques. Voir l'entrée du *Catholic Encyclopedia*. New York, Robert Appleton Company, 1913, et Martine Furno, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti. Culture et méthode d'un humaniste qui aimait les mots*, Genève, Droz, 1995.

⁵⁸⁰ Terence Cave cite à ce titre la grande édition grecque des poèmes d'Homère enrichie des commentaires d'Eustathe, *Copiae cornu sive Oceanus enarrationum homericarum*, publiée à Bâle en 1558, préfacée par un

autant comme des mines intarissables *d'exempla* que comme des réserves de connaissances scientifiques et stylistiques.

La figure de la Cornucopie qui s'installe au cœur même des textes est pourtant loin d'évoquer un objet à la valeur univoque et ce pour des raisons qui tiennent tout d'abord à sa propre genèse : corne de la chèvre Amalthée arrachée par le petit Zeus et qui prodigue des nourritures sans fin, mais aussi corne du dieu-fleuve Achéloos brisée par Héraclès, elle est selon les traditions un attribut féminin ou un objet marqué au masculin issu d'une castration symbolique⁵⁸¹.

certain Laurence Humphrey et dédiée au président et aux *fellows* du Magdalen College d'Oxford ? T. Cave, *Cornucopia*, *op.cit.*, p.197-198.

⁵⁸¹ « Le mythe de l'allaitement de Jupiter par Amalthée (nymphé ou chèvre, selon les versions) associe avant tout la corne d'abondance antique au sein. Cependant, d'autres versions du mythe possèdent des connotations masculines et phalliques. Selon Diodore de Sicile (IV, 35, 3-4) la corne arrachée par Héraclès au dieu du fleuve Achéloos (métamorphosé pour la circonstance en taureau) symbolise le cours d'eau et les arbres fruitiers de la vallée, allégorie physique d'une nature rendue fertile par la culture ; Diodore ajoute une étymologie d'« Amalthée » qui la rattache à la vigueur d'Héraclès (*amalakistia* : « dureté », littéralement « incapacité à être amolli »). Une autre glose datant du I^{er} siècle de notre ère est fournie par Cornutus (le « Phornute » de Rabelais, *Garg.*, Prol.) : la corne d'Amalthée est portée par le Bon *Daimôn* soit parce qu'il fait tout mûrir, soit parce qu'il détruit (*amaldunei*) et ravage tout, soit parce que la corne (ou le *Daimôn* ?) exhorte au travail « car les bonnes choses reviennent à ceux qui ne sont pas amollis » (éd. Lang, p.51-52). Le « Bon *Daimôn* », qui ravage mais fait aussi mûrir, rappelle l'ambivalence de Dionysos, lui-même souvent représenté avec des cornes (voire avec la corne d'abondance). Les implications phalliques de ces figures et leur lien avec la fécondité les rapprochent encore d'une divinité explicitement phallique : Priape. » Terence Cave, *Cornucopia*, *op.cit.*, p.208-209, note 1.



54 L'ABONDANCE, ILLUSTRATION DE CESARE RIPA, *ICONOLOGIA*, 1611



55 LA PRODICALITE, ILLUSTRATION DE CESARE RIPA, *ICONOLOGIA*, 1611

Dans les représentations visuelles (qui en font un objet conique plus ou moins recourbé, toujours débordant⁵⁸²), elle conjugue les deux : à la fois pointe et creux, souple et rigide, elle est une forme phallique et matricielle ; l'objet, simple en apparence, dérange la traditionnelle opposition binaire des sexes en les juxtaposant⁵⁸³. Cette bisexualité (ou ambi-sexualité, puisqu'il s'agit de l'un *ou* de l'autre en même temps que de l'un *et* de l'autre) fait que sa fécondité inaltérable fascine mais effraie aussi, puisque, sans source ni terme, on ne sait s'il faut voir dans sa productivité une dépense inutile ou une prodigalité salvatrice. La Cornucopie est également un symbole problématique dans la

⁵⁸² De l'Abondance bien sûr, mais aussi et comme illustré ici de la Prodigalité, ou encore de certaines figurations de la Fortune, et même de l'allégorie de l'Italie, composée d'une jeune femme trônant et couronnée, tenant une corne d'abondance. Voir Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, édition illustrée de Pietro Paolo Tozzi, Padoue, 1611, consultée sur <http://bivio.filosofia.sns.it/>

⁵⁸³ L'analyse que fait Rosalind Krauss de la *Boule suspendue* de Giacometti comme sculpture mettant en application les notions batailliennes d'altération, de bas matérialisme et d'informe, inspire cette réflexion. Voir Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *L'originalité de l'avant-garde*, op.cit., p.232

mesure où elle exalte une productivité totalement indépendante du vouloir humain : la prolifération infinie de délices dont elle est le lieu est le résultat d'une génération spontanée. Allégorie d'un âge d'or à jamais révolu, elle suscite par contraste une méditation sur l'impuissance et la futilité des entreprises des hommes.

Le Tiers Livre, « vray Cornucopie » ?

On retrouve ces ambiguïtés dans le Prologue du *Tiers Livre* : le célèbre passage qui évoque la « vray Cornucopie » s'insère dans une adresse problématique au lecteur, qui fait du tonneau de Diogène un symbole aux multiples interprétations. Terence Cave analyse le passage en mettant l'accent sur le ton affirmatif global, tout en soulignant les doutes qui s'insinuent sur le mouvement cornucopien⁵⁸⁴; il nous semble que le passage est porteur de beaucoup plus que des doutes et qu'il construit une figure de l'ambivalence comme image du texte, marquant ainsi l'écriture tout comme l'interprétation du sceau d'une stabilisation impossible.

« Et paour ne ayez que le vin faille, comme feist es nopces de Cana en Galilée. Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisible. Il a source vive et vene perpetuelle. Tel estoit le brevaige contenu dedans la coupe de Tantalus representé par figure entre les saiges Brachmanes ; telle estoit en Iberie la montaigne de sel tant celebrée par Caton ; tel estoit le rameau d'or sacré à la deesse soubsterraine tant celebré par Virgile. C'est un vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie. Si quelque foys vous semble estre expuysé jusques à la lie, non pourtant sera il à sec. Bon espoir y gist au fond, comme en la bouteille de Pandora : non desespoir, comme on bussart des Danaïdes. »⁵⁸⁵

Le tonneau de Diogène préside à cette énumération de figures mythiques de l'inépuisable, où se côtoient les contenants de liquide (les jarres d'eau que le Christ change en vin, la coupe de Tantale, la

⁵⁸⁴ « Dans un passage célèbre du Prologue du *Tiers Livre*, Rabelais évoque le caractère inépuisable de son texte, figuré par un tonneau qu'il remplira sans cesse (...). Le ton affirmatif – qui triomphe dans la figure de la corne d'abondance, récipient magique fournissant des biens à la demande – semble dénué de réserves. Mieux, le passage accomplit ce qu'il affirme et prodigue une riche séquence de figures analogues, qui renvoient à la célébration de la plénitude dans des fragments de textes anciens, classiques autant que sacrés. Mais ce qui apparaît comme un mouvement productif sur le plan de la rhétorique se révèle assez éloigné de l'idéal sur le plan thématique. Le motif unificateur de l'anaphore masque une discontinuité figurative, tout comme les procédés syntaxiques employés pour énoncer le thème de l'« inexpuisible » introduisent dans le texte des contre-exemples (...). L'inférieure besogne des Danaïdes, invoquée à titre de contre-exemple, n'est-elle pas annoncée par la coupe de Tantale, toujours pleine mais toujours inaccessible, rattachée pour sa part à la séquence « positive » ? De même, la « bouteille de Pandora », pourtant présentée comme l'antithèse du tonneau des Danaïdes, symbolise la tromperie, la duplicité et la propagation du mal : elle dénote une chute, Pandore étant une figure d'Eve. Ce qui, de prime abord, apparaissait comme un mouvement idéal de plénitude n'est en réalité qu'une tentative de conjurer la temporalité ou l'écoulement dans un monde déchu : la référence au « bon espoir », censé persister lorsque le tonneau sera vide, ne fait qu'accentuer la rupture entre une profusion apparente, de l'ordre du passé, et la possibilité d'une plénitude à venir. Rupture qui jette forcément le doute sur le mouvement cornucopien dans sa totalité. » Terence Cave, *op.cit.*, p.195-196. Cette longue citation nous permet de voir que, contrairement aux résumés un peu hâtifs de certains critiques, la cornucopie chez Cave n'est pas d'emblée une figure absolument positive. Il n'empêche qu'à vouloir y voir d'abord une image optimiste, on rend plus difficile l'interprétation des signes dysphoriques qui prolifèrent à mesure que le prologue se met en place.

⁵⁸⁵ *Tiers Livre*, Prologue, éd.cit., p.553.

bouteille de Pandore) et les figures de la régénération (la montagne de sel, le rameau d'or, la Cornucopie). Le « bussart des Danaïdes », qui tient le rôle de contre-exemple, n'est somme toute pas si différent des autres contenants qu'on pourrait le penser : il répond même mieux que les autres réceptacles à la description du flux continu qui ouvre l'énumération, « autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon », puisque les filles de Danaos ne cessent de remplir leur tonneau sans fond qui se vide au même rythme. Ce « bussart » percé serait-il si éloigné qu'on l'a dit du tonneau de Diogène, figure du passage et du flux éternel ? Plusieurs exemples de ce passage semblent être utilisés à contre-emploi : Rabelais⁵⁸⁶ évoque d'entrée de jeu l'épisode des Noces de Cana en le réduisant malicieusement à une simple affaire de vin qui vient à manquer ; il choisit ensuite des exemples traditionnellement marqués négativement, Tantale et Pandore, pour évoquer la joie et le « bon espoir ». Cette utilisation surprenante intrigue le lecteur, et oriente son attention vers un possible empilement des significations⁵⁸⁷, l'incitant à ne pas s'arrêter à l'interprétation la plus courante. En effet, les Noces de Cana sont aussi et surtout une évocation du sacrifice du Christ ; le passage, d'apparence festive, serait donc porteur d'une méditation souterraine sur la véritable « source vive et vene perpetuelle », imprimant à la Cornucopie un sens chrétien inattendu. De même, la « coupe de Tantale » peut être comprise non pas comme une allusion au supplice mythologique mais comme l'évocation d'un objet ingénieux et admirable⁵⁸⁸ – ce qui justifierait l'allusion aux « sages Brachmanes » et introduirait dans le texte une incitation à la modération. La « bouteille de Pandora »⁵⁸⁹, qui évoque immédiatement l'entrée de tous les maux dans le monde humain, n'est pas proposée comme un objet absolument positif, mais Rabelais en infléchit l'appréciation qui nous parle de son « fond », dans lequel est tout de même resté l'espoir...

Au cœur du texte se trouvent la « montagne de sel », source d'altération aussi inépuisable que la soif qu'elle suscite et qui habite tout bon Pantagruéliste, et le « rameau d'or », seule image pleinement positive de régénération et d'incorruptibilité. Qu'on choisisse de se fixer sur la circulation des

⁵⁸⁶ L'auteur signe son prologue de son nom complet, assumant pleinement l'énonciation. Le statut du narrateur est néanmoins complexe tout au long du *Tiers Livre*. Voir Luc Rassin, « Rabelais et la maîtrise : l'exemple du *Tiers Livre* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 62, fasc. 3, 1984, p.493-503.

⁵⁸⁷ Cette multiplicité des interprétations possibles va marquer tout le *Tiers Livre*. Voir la préface de Jean Céard à son édition du *Tiers Livre*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

⁵⁸⁸ Attribuée à Pythagore, et nommé « coupe de Tantale » par rapprochement avec le supplice du héros mythologique qui, placé devant une source intarissable, ne pouvait éteindre sa soif, cet objet repose sur le principe des vases communicants. La tradition rapporte que Pythagore en fit l'invention pour inciter les ouvriers de Samos à la modération dans leur consommation de vin : remplie au-delà d'une certaine limite, la coupe se vide jusqu'à la lie par un effet de siphon. Et objet serait en fait une invention de Héron d'Alexandrie, qui en mit le principe en application dans ses fontaines automatiques. Voir Gilbert Argoud (dir.), *Science et vie intellectuelle à Alexandrie, (Ier-IIIe siècles après J-C)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

⁵⁸⁹ Rabelais parle d'une bouteille et non d'une boîte, à la surprise du lecteur moderne, transposant sans doute la jarre ou grand vase dont parle Hésiode dans l'univers viticole de son propos. Hésiode, *Les travaux et les jours*, traduction Claude Terreaux, Paris, Arléa, 1995.

liquides, sur la valeur à donner aux références mythologiques ou sur les allusions christiques dont toute méditation sur la soif, le vin et sa circulation vivifiante peut être porteuse, on voit rouler le « tonneau Diogenic » d'un côté ou de l'autre. Cette oscillation, voire ce véritable retournement sont le programme même de tout le Prologue :

« Prins ce choys et election, ay pensé ne faire exercice inutile et importun si je remuois mon tonneau Diogenic, qui seul m'est resté du naufrage faict par le passé on far de Mal'encontre. »⁵⁹⁰

Comme Diogène confronté aux préparatifs de guerre des Corinthiens prend le parti de s'agiter en tous sens (mais est-ce là une sage décision ? un geste de dérision ? une provocation ?), agitant son tonneau tel un grotesque Sisyphe, l'auteur choisit l'agitation – mais de quelle agitation s'agit-il, encore une fois ? De l'activité volontairement creuse d'un bouffon qui chercherait à parodier les actes prétendument graves des va-t'en guerre ? De la dispersion inutile des forces d'un ivrogne ? Ou de l'énergique dépense d'énergie d'un homme d'action, œuvrant à la fois à bâtir des murailles et à servir les combattants ? L'auteur semble convaincu de son choix, quelles qu'en soient la ou les significations – et d'ailleurs il n'en a pas d'autre, semble-t-il sous-entendre, puisque son tonneau est tout ce qui lui reste de sa vie passée. Le « naufrage faict par le passé on far de Mal'encontre » est à lui seul porteur de toute une biographie en germe⁵⁹¹, et ouvre le texte vers un au-delà fictionnel mais aussi proprement autobiographique.

Le tonneau est effectivement bien « remué », et quasiment détruit, qui devient coupe, bouteille, *bussart*, *cornucopie*, et qui peut tour à tour contenir le philosophe antique, le vin et même le sang du Christ. La corne d'abondance n'apparaît donc pas uniquement comme une figure du texte proliférant : comprise comme mouvement de renversement, elle en est aussi l'une des structures sous-jacentes. Le *déclassement* que Rabelais opère ici ne se fait pas du haut vers le bas, comme chez Bataille, mais dans tous les sens, faisant littéralement perdre le Nord au lecteur déboussolé, obligé de « prendre son choix et élection », de se « faire un vouloir » – tout comme Panurge qui va devoir se construire une position au cours de ses pérégrinations et consultations diverses. Tout le *Tiers Livre* est en effet une *machine déclassante* : institutions et idées établies sont tournées en dérision, ce qui ne saurait surprendre il est vrai le lecteur de *Pantagruel* et encore moins celui de *Gargantua* ; le troisième opus ajoute à ce paysage familier un degré dans la perturbation en rendant précaire le sens

⁵⁹⁰ *Tiers Livre*, Prologue, éd.cit., p.549.

⁵⁹¹ « Toute une vie moralisée est contenue, en puissance, dans ce noyau allégorique qui évoque un voyage, un port espéré, un récif avec son phare, enfin un naufrage qui explique le dépouillement de celui qui parle. Mais notons également que la figure allégorique sert surtout à cacher l'expérience particulière qui est censée s'y exprimer. La première personne et ses troubles s'engouffrent dans le discours public du *topos* narratif le plus commun. » Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p.147.

lui-même. Comment comprendre par exemple les chapitres consacrés à l'éloge des dettes⁵⁹² ? L'impossible arrêt d'un sens définitif à donner à ce passage est contenu en quelque sorte dans l'ambiguïté de la figure de Pandore. Comme pour mieux étourdir son auditeur-lecteur, Panurge convoque à nouveau dans le texte Pandore et sa bouteille... de malheur cette fois-ci :

« Brief de cestuy monde seront bannies Foy, Esperance, Charité. (...) En lieu d'elles succederont Defiance, Mespris, Rancune, avecques la cohorte de tous maulx, toutes maledictions, et toutes miserres. Vous penserez proprement que là eust Pandora versé sa bouteille. »⁵⁹³

Rien d'étonnant dans une énumération des malheurs de l'humanité à ce que Pandore soit citée. Mais cette « bouteille » a déjà fait son apparition dans le *Tiers Livre*, dans l'espace inaugural du Prologue, et ce d'une manière pour le moins étonnante en tant que figure de l'espoir. La bouteille de Pandore du Prologue acquérait des connotations positives grâce à un entourage symbolique intensément mis à profit : prise dans le réseau de figures de la production et du renouveau (le rameau d'or, les noces de Cana) et associée à des images ambivalentes dont sont soulignés les traits valorisants (le tonneau de Diogène, la coupe de Tantale), la bouteille de Pandore est tenue à distance du fatal bussart des Danaïdes. Cette distance est abolie dans l'éloge des dettes, et l'objet recouvre ses qualités négatives traditionnelles. Le même objet, à quelques pages de distance, ne revêt donc plus la même valeur symbolique. Motif mythologique connu de tous, la « bouteille de Pandora » aurait pu servir de repère thématique, de borne à laquelle attacher du sens : elle va plutôt venir jouer le rôle d'un perturbateur, introduisant une subtile discordance supplémentaire dans un discours déjà grinçant. Pour le lecteur qui avait été introduit dans le *Tiers Livre* par l'évocation de contenants mythologiques à contre-sens, la référence « à bon escient » ne peut manquer de faire signe – mais à quoi, sinon à l'incohérence et à la variabilité volontaires ainsi introduites ?

Le mouvement de déclasserment qui s'installe n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, vectoriel et orienté vers le bas (comme il le serait dans le bas matérialisme bataillien), mais circulaire : cornucopien parce qu'intarissable et incessant, il s'apparente à celui du fluide sans cesse renouvelé du tonneau-bussart du prologue. Mais à la différence du mouvement cornucopien spontané, il est construit de main humaine : l'auteur se joue du lecteur en semant pièges et embûches à la compréhension, et en disposant ces objets perturbateurs comme autant de pierres de touche qui doivent faire signe. Un même objet peut être tour à tour et à la fois positif et négatif, qu'il soit

⁵⁹² *Tiers Livre*, chap. III, « Comment Panurge loue les debtors et emprunteurs » et chap. IV, « Continuation du discours de Panurge, à la louange des presteurs et debtors », éd.cit., p.571-583. Voir par exemple les interprétations concurrentes de Terence Cave, « L'économie de Panurge : « moutons à la grande laine », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, num. 37, 1993, p.7-24 et d'André Tournon, « Nul refusant », *Seizième Siècle*, vol.4, num. 4, 2008, p.47-59.

⁵⁹³ *Tiers Livre*, chap. III, éd. cit., p. 575.

considéré en deux points distincts du texte (telle la bouteille de Pandore – le lecteur doit alors être en mesure d’apprécier les écarts et les échos) ou en un seul. Ce mouvement suppose également une réversibilité. Comme la référence à la corne d’abondance pouvait l’indiquer, la fécondité peut facilement devenir dissipation. Ce qu’il est plus surprenant de remarquer c’est que le mouvement peut s’inverser et la dissipation devenir création, le manque devenir atout. Ainsi voit-on les cornes de Panurge devenir Cornucopie et phallus priapique par un jeu sur la polysémie du mot « cornes » qui motive tout le *Tiers Livre* :

« Là s’escria frere Jan, et dist :

« Il dist par Dieu vray, tu seras coqu, homme de bien, je t’en asceure : tu auras belles cornes. Hay, hay, hay, nostre maistre de Cornibus, Dieu te guard, faiz nous deux motz de praedication, et je feray la queste parmy la paroece.

- Au rebours (dist Panurge), mon songe presagist qu’en mon mariage j’auray planté de tous biens, avecques la corne d’abondance. Vous dictiez que seront cornes de Satyres. *Amen, amen, fiat, fiatur, ad differentiam papoe*. Ainsi auroys je eternellement le violet en point infatiguable, comme l’ont les Satyres. »⁵⁹⁴

Panurge refuse de devenir cocu, même en rêve, et il ne laisse personne conclure que son songe est prémonitoire de sa ruine amoureuse ; pour ce faire, il subvertit les signes : les cornes de l’ignominie ne sont plus la marque de l’échec du mariage, et deviennent corne d’abondance pourvoyeuse de tout bien mais aussi sexe infatigable. Jouant sur l’ambivalence sexuelle de la Cornucopie, Panurge s’octroie symboliquement toute la plénitude du monde, plénitude de la matrice et plénitude du vit insatiable des satyres. Son interprétation du songe peut être lue à la fois comme un discours ironique, prenant par désespoir le contre-pied des interprétations classiques des compagnons railleurs, et comme un éloge du désir masculin : les cornes de la concupiscence ne sauraient avoir raison de la puissance mâle, puisqu’elles ensemencent paradoxalement la terre et jusqu’au corps du personnage, devenu force naturelle à son tour. L’allusion aux satyres, associés tout autant à Pan et à Priape qu’à Dionysos, introduit néanmoins le doute dans l’interprétation de ce qui serait de prime abord une simple boutade : la vigueur sexuelle n’est jamais de signe univoque, et l’ivresse dionysiaque est à double tranchant. Si le mouvement cornucopien instauré par l’auteur est globalement circulaire, ramenant inlassablement le lecteur aux origines et à la chute qui en est inséparable, il apparaît ici plus précisément animé d’un élan pendulaire ; Panurge au désir envahissant mais impuissant oscille entre le masculin et le féminin, ne parvenant pas à résoudre les contradictions de manière satisfaisante.

L’image de la corne d’abondance, convoquée au départ pour caractériser élogieusement le livre et son contenu, permet également de soulever une angoisse d’indistinction et de créer un trouble

⁵⁹⁴ *Tiers Livre*, chap. XIV, éd.cit., p. 635

généralisé des catégories. Le Pantagruélien, herbe mirifique, apparaîtrait à la fin du livre pour séparer et résoudre – l'univers de l'indistinction est un univers immobile. Cette herbe aux pouvoirs multiples, elle-même prodige d'abondance et de variété, serait en partie l'envers de la « vray Cornucopie ». Sans prétendre en épuiser la complexité ni arrêter une interprétation⁵⁹⁵, on peut considérer la plante de Pantagruel comme un antidote aux débordements de la corne d'abondance dans la mesure où elle resserre et referme les conduits. Cela ne veut pas dire pour autant que le Pantagruélien va clore définitivement le mouvement cornucopien introduit par le Prologue, ni abolir définitivement la confusion des genres et l'ambivalence des images (ressources d'inquiétude abondamment exploitées dans le *Quart Livre*). Sa première propriété, celle d'empêcher le déversement, place néanmoins la plante dans une polarité opposée, et ferme le livre sous le signe de la désunion :

« Par ces manieres (...) est dicte l'herbe Pantagruelion. Car Pantagruel feut d'icelle inventeur ; je ne diz quant à la plante, mais quant à un certain usaige, lequel plus est abhorré et hay des larrons (...) ; car maintz d'iceulx avons veu par tel usaige finer leur vie hault et court (...) : de ce seulement indignez que, sans estre aultrement mallades, par le Pantagruelion on leurs oppiloit les conduitz par les quelz sortent les bons motz et entrent les bons morseaulx, plus villainement que ne feroit la male Angine et mortelle Squinanche. »⁵⁹⁶

Après la description physique de l'herbe⁵⁹⁷ et la description de son mode de préparation⁵⁹⁸, vient une digression sur les manières de nommer les plantes, qui introduit le chapitre sur la dénomination en propre du Pantagruélien. Elle a été jusque-là décrite dans son détail botanique, et ce n'est qu'au troisième chapitre qui lui est consacré que le narrateur en vient à évoquer ses usages. Une si longue description, ainsi que l'intérêt manifeste que lui porte Pantagruel (le géant charge en son navire « grande foison de son herbe Pantagruelion, tant verde et crude que conficte et praeprée »⁵⁹⁹) laissaient attendre au lecteur l'énumération des usages médicaux et nutritifs, mais il n'en est rien : la première propriété du Pantagruélien est d'étrangler, et c'est en tant qu'herbe des pendus qu'elle est tout d'abord encensée. Tenir à la gorge (par la soif) est l'action première du petit diable dont Pantagruel tire son nom et son rôle d'altérateur suprême, le narrateur nous le rappelle encore une fois. L'herbe a été nommée d'après son illustre patron précisément parce qu'elle possède la vertu de resserrer les gorges. Or ce qui devrait apparaître comme une vertu est d'abord montré sous un jour négatif : la plante, ou plutôt son usage « opilateur », est « abhorré et hay » ; employée sur des sujets

⁵⁹⁵ Pour une revue des positions historiques sur la question, et une proposition d'interprétation, voir l'article (ancien mais toujours pertinent dans sa synthèse) d'Yves Delègue, « Le Pantagruelion ou le Discours de la Vérité », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, num.16, 1983. p.18-40.

⁵⁹⁶ *Tiers Livre*, chap.LI, éd.cit., p.855.

⁵⁹⁷ *Tiers Livre*, chap. XLIX

⁵⁹⁸ *Tiers Livre*, chap. L

⁵⁹⁹ *Tiers Livre*, chap. XLIX, éd.cit., p.845.

sains, elle devient un moyen de torture et de mort. Ses détracteurs sont heureusement des « larrons », gibiers de potence naturels, avec lesquels aucun Pantagruéliste ne saurait être véritablement associé, mais l'introduction sous son angle mortifère d'une plante qui est ensuite vantée pour ses mérites vitaux est pour le moins surprenante. Le médecin Rabelais, prenant une nouvelle fois à rebours l'attente du lecteur, annonce d'abord les dangereux effets secondaires de son médicament, pour ne décrire qu'ensuite ses principes actifs et sa posologie. La longue énumération des miracles opérés par le Pantagruélion (il chasse la vermine des oreilles, fait cailler l'eau, relâche les nerfs, guérit les brûlures, assaisonne les mets, embaume les corps...) ne saurait pourtant faire oublier son entrée fracassante dans la pharmacopée. La tournure « avons veu par tel usage finer leur vie hault et court » insiste en outre sur l'équivalence entre l'étranglement et la pendaison, que l'énumération des pendus célèbres réitère. Le Pantagruélion ne fait pas que resserrer les conduits, il les obture et les sectionne définitivement. En les désignant comme le lieu de la parole et du plaisir (« les conduitz par les quelz sortent les bons motz et entrent les bons morseaulx »), le narrateur ajoute au drame de leur clôture. L'herbe resserre la gorge, mais ce faisant elle impose le silence à l'être pensant et le coupe de la joie sensuelle. Telle une corde bien nouée décollant la tête d'un condamné (le « hart » et la « cornette » cités à la suite rendent l'image très concrète⁶⁰⁰), le fibreux Pantagruelion fait tourner à l'aigre la joyeuse soif pantagruélique.

Cette affirmation du pouvoir mortel du Pantagruélion est adoucie par les restrictions (seuls les « larrons » et ceux qui ignorent leur soif⁶⁰¹ ont à le craindre) et noyée dans la dérision d'une brève et définitive démonstration de rhétorique⁶⁰². L'accent se déplace alors de l'objet à sa dénomination, l'éloignant du sème de la mort en le déréalisant. Le mouvement expansif du texte peut reprendre, en réintroduisant la redoutable plante dans le camp des « perfections »⁶⁰³. Nous avons pu observer dans le Prologue une construction analogue : le « tonneau Diogenic » était présenté comme étant à la fois risible et admirable, allant dans tous les sens (littéralement), par l'introduction de comparants ambigus interprétables de multiples manières. Le Pantagruélion tue et donne la vie, fait horreur et procure toutes les joies, selon qu'il est placé à côté de la potence ou dans le mouvement de la soif et

⁶⁰⁰ « C'estoit Pantagruelion, faisant office de hart et leurs servant de cornette ». *Tiers Livre*, chap. LI, éd.cit., p.857.

⁶⁰¹ « Je vous jure icy, par les bons motz qui sont dedans ceste bouteille là qui refraichist dedans ce bac, que le noble Pantagruel ne print oncques à la guorge si non ceulx qui sont negligens de obvier à la soif imminente ». *Tiers Livre*, *idem*.

⁶⁰² « Et parloient improprement et en Soloecisme. Si non qu'on les excusast par figure Synecdochique, prenens l'invention pour l'inventeur. » *Tiers Livre*, *ibid*.

⁶⁰³ « en Pantagruelion je recognoys tant de vertus, tant d'energie, tant de perfection, tant d'effectz admirables, que si elle eus esté en ses qualitez congneue lors que les arbres (par la relation du prophete) feirent election d'un Roy de boys pour les regir et dominer, elle sans doubtte eust emporté la pluralité des voix et suffrages ». *Tiers Livre*, chap. LI, éd.cit., p.857. Elire une herbe Roi des arbres suppose de nommer une Reine : comme la corne d'abondance, le Pantagruélion est d'un genre ambigu, ce qui l'autorise à parcourir tous les champs du possible.

de la vie. Un même objet revêt des significations différentes selon le contexte, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'un objet fortement marqué.

A l'entrée du *Tiers Livre*, la Cornucopie, figure du débordement, incarne la juxtaposition des sexes et introduit le mouvement confondant mais fécond de la prolifération circulaire ; à la fin du livre, le Pantagruélion, figure de l'obturation, incarne la séparation et permet de rétablir (fantasmatiquement du moins) la *différence* nécessaire à la remise en mouvement du récit. Le livre qui s'ouvrait sur des figures du flux ininterrompu se ferme ainsi sur des images de discrimination, des liquides tout d'abord :

« Si j'avoys en ceste bouteille mis deux cotyles de vin et une d'eau, ensemble bien fort meslez, comment les demesleriez-vous ? (...) J'entends bien, vous me parlez d'un entonnoir de Lierre. Cela est escript. Il est vray, et avéré par mille expériences. »⁶⁰⁴

Puis des solides :

« Comment saulveriez vous icelles cendres à part et séparées des cendres du bust et feu funeral ? Repondez. Par ma figue, vous seriez bien empeschez. Je vous en despesche. Et vous diz que prenent de ce celeste Pantagruelion autant qu'en faudroit pour couvrir le corps du defunct (...), jetez le on feu tant grand, tant ardent que vouldrez : le feu à travers le Pantagruelion bruslera et redigera en cendres le corps et les oz. Le Pantagruelion non seulement ne sera consumé ne ards, et ne deperdera un seul atome des cendres dedans encloses, ne recepvrà un seul atome des cendres bustuaires, mais sera en fin du feu extrait plus beau, plus blanc, et plus net que ne l'y aviez jecté. »⁶⁰⁵

Le vin coulait à flots dans le Prologue, sans solution de continuité, et le voilà qui s'abâtardit en se mêlant à l'eau. Le recours à une plante, le lierre, permet de lui faire recouvrer son intégrité première et le rend à nouveau buvable. Pendant un instant, les « Beuveurs tresillustres »⁶⁰⁶ ont failli être obligés de consommer de l'eau, comble des perversions ! L'exemple connu de tous, pour invraisemblable qu'il puisse paraître, sert de modèle à l'exemple plus exotique (parce qu'éloigné culturellement et temporellement) de l'incinération des corps, dans lequel l'herbe mirifique va jouer un rôle capital. Le Pantagruélion permet en effet non pas de discriminer en aval ce qui a été mêlé mais de préserver en amont l'intégrité des corps. Plus efficace et plus noble qu'un simple entonnoir, il devient armure et carapace incorruptible. Se faisant peau, il recouvre le corps mort, et par-delà le trépas et le bûcher funéraire, il en conserve l'essence, ou tout du moins le souvenir, dans la mesure où il permet d'éviter le mélange ignominieux. Il possède une sorte d'immortalité lui-même, qui lui permet de traverser les flammes en restant intact ; plante magique, il sort du feu purifié et revigoré, tel un phénix végétal. Utilisé comme enveloppe protectrice, le Pantagruélion incarne la limite, la forme même, et peut être ainsi considéré comme l'antithèse de la Cornucopie, dont le mouvement

⁶⁰⁴ *Tiers Livre*, chap. LII, éd.cit., p.863

⁶⁰⁵ *Tiers Livre*, chap. LII, éd.cit., p.863-865

⁶⁰⁶ *Tiers Livre*, Prologue, éd.cit., p. 541

est corrupteur de toute chose et générateur d'informe. Marqué du signe de l'ambivalence qui domine tout le *Tiers Livre* (il donne la mort autant que la vie), c'est en sa qualité de préservateur ignifuge de la forme que Pantagruel en fait le matériau de ses navires⁶⁰⁷ - de ces mêmes navires qui vont prendre la mer pour quérir l'oracle de la Dive Bouteille dans le *Quart Livre*. Le Pantagruélien devrait donc prémunir de toute déliquescence les héros de la quête hasardeuse qui s'annonce, comme s'il était nécessaire de construire un noyau dur avant de mettre le récit en marche – les menaces de l'informe planeraient-elles avec une telle insistance dès que la plume et l'imagination se mettent au travail ? Le *Quart Livre* est en effet un domaine où les richesses cornucopiennes de la nature ont tourné au monstrueux, et où le débordement et la confusion des sexes ne sont plus aussi joyeux qu'ils ont pu l'être dans les livres antérieurs.

Prolifération et boursoufflure

Nous avons en effet commencé l'exploration de la figure de la Cornucopie pour ainsi dire *in medias res*, en analysant directement sa construction dans le *Tiers Livre*. La plupart des commentateurs s'accorde pour dire qu'il s'agit là d'un point d'inflexion⁶⁰⁸, le monde des géants devenant désormais plus sombre et plus angoissé. Le débordement cornucopien y acquiert en effet des connotations clairement négatives, et ce dès le Prologue, en donnant libre cours à l'indifférenciation sexuelle et à la prolifération verbale qui met le récit à l'arrêt. Mais est-ce à dire que la corne d'abondance était auparavant une figure purement optimiste ? Rabelais serait-il parti d'une conception de l'informe comme force positive (un informe par excès, fascinant et créateur, identifié à la Nature, généreuse et mouvante, intarissable en métamorphoses) pour aboutir peu à peu, surtout à partir du *Tiers Livre*, à une conception de l'informe beaucoup plus sombre (toujours par excès, mais désormais corrupteur, identifié à une nature productrice d'horribles monstres)⁶⁰⁹ ? L'inflexion vers une vision plus sombre de la Nature est explicite, mais cela ne veut pas dire qu'un optimisme radical régnait aux temps premiers du récit.

⁶⁰⁷ « Pantagruel d'icelluy voulut estre faitz tous les huys, portes, fenestres, goustieres, larmiers et l'ambrun de Theleme ; pareillement d'icelluy feist couvrir les poupes, proes, fougons, tillacs, coursies et rambades de ses carracons, navires, gualeres, gualions, brigantins, fustes, et aultres vaisseaulx de son arsenal de Thalasse ». *Tiers Livre*, chap. LII, éd.cit., p.867

⁶⁰⁸ Ainsi l'analyse Terence Cave dans *Cornucopia*, op.cit., dans son chapitre « Rabelais – des braguettes », ou André Tournon dans « Dynamique de la déraison », *Europe*, n°757, mai 1992, p. 6-20, ou encore plus récemment Mathile Aubague dans « Silences de Pantagruel, silences de Rabelais dans le *Tiers Livre* : un paradigme heuristique ? », *Loxias*, n°32, mars 2011.

⁶⁰⁹ Michel Jeanneret considère ainsi que l'œuvre parcourt une pente descendante allant du « très » au « trop » : « La trajectoire biographique du héros se trouve curieusement redoublée par l'évolution de l'œuvre de Rabelais, des deux premiers récits, plus ou moins dominés par le schéma festif de l'abondance heureuse, aux deux derniers hantés pas les périls de l'outrance et de la transgression. Un retournement en dit long : Pantagruel, l'enfant de l'intempérance, devient, dans le *Tiers* et le *Quart Livre*, l'incarnation du juste milieu, le détenteur de la norme (...). » Michel Jeanneret, « Débordements rabelaisiens », *Nouvelle revue de psychanalyse*, art.cit., p.110.

Tout le *Tiers Livre* apparaît comme une longue digression sur un thème lui-même profondément « cornucopien », au sens littéral : les potentielles cornes de Panurge occupent tous les débats. Sur son front, à la place de sa braguette, la corne (celle du cocu tout comme celle arrachée à Amalthée ou à Achéloos) ne cesse de se déplacer sur le personnage, qui en perd sa masculinité⁶¹⁰ et doit sans cesse réaffirmer son identité par la parole. La disparition de la braguette de Panurge serait le signe de l'inflexion définitive du mouvement cornucopien vers le négatif.

Or pour percevoir le glissement de sens, il est nécessaire d'établir un point de départ à partir duquel établir une éventuelle modification. Avant le *Tiers Livre*, la corne d'abondance apparaît nommément en un seuil inaugural, dans la description de la braguette de Gargantua :

« Mais voyant la belle brodeure de canetille, et les plaisants entrelacs d'orfèvrerie, garnis de fins diamants, fins rubis, fines turquoises, fines émeraudes et unions Persicques, vous l'eussiez comparée à une belle corne d'abondance, telles que voyez es antiquailles, & telle que donna Rhea es deux nymphes Adrastea & Ida, nourrices de Jupiter. Toujours galante, succulente, resudante, toujours verdoyante, toujours fleurissante, toujours fructifiante, pleine d'humeurs, pleine de fleurs, pleine de fruits, pleine de toutes délices. Je advoue dieu s'il ne la faisait bon voir. Mais je vous en exposerai bien davantage on livre que j'ai fait De la dignité des braguettes. D'un cas vous avertis, que si elle était bien longue & bien ample, si était-elle bien garnie au-dedans & bien avitaillée, en rien ne ressemblant les hypocritiques braguettes d'un tas de mugnets, qui ne sont pleines que de vent, au grand intérêt du sexe féminin.»⁶¹¹

La richesse de l'ornementation, la profusion des pierres dont est ornée la braguette gigantesque fait advenir dans le texte la référence à l'objet de prestige (« antiquailles ») et en particulier à la corne antique, désignée comme le vaisseau ayant nourri Jupiter – la corne d'abondance est donc ici celle qui a été arrachée à la chèvre Amalthée. L'apparition textuelle de la « corne d'abondance »⁶¹² motive à son tour un glissement du minéral vers le vivant, des pierres précieuses aux fleurs et aux fruits, qui s'opère par la magie de la liste : l'homéotéleute permet de mettre sur le même plan des qualités sociales (« galante ») et des caractéristiques physiques (« verdoyante »), qui font que le discours

⁶¹⁰ Alors qu'il a « puse en l'aureille » et qu'il veut se marier, Panurge choisit étonnamment de s'habiller en moine, à la grande incompréhension de ses compagnons : « Print quatre aulnes de bureau : s'en acoustra comme d'une robe longue à simple cousture ; desista porter le hault de ses chausses, et attacha des lunettes à son bonnet. En tel estat se praesenta devant Pantagruel : lequel trouva le desguisement estrange, mesmement ne voyant plus sa belle et magnificque braguette, en laquelle il souloit comme en l'ancre sacré constituer son dernier refuge contre tous naufragees d'adversité. » *Tiers Livre*, chap. VII, éd.cit., p.591

⁶¹¹ *Gargantua*, chap.VII, éd.cit., p.47

⁶¹² « Une belle corne d'abondance », au féminin et dans la tournure française, et non « un vray Cornucopie », latinisme masculin préféré dans le Prologue du *Tiers Livre* – doit-on voir dans cette différence de genre le signe d'une transformation qui aurait eu lieu entre les deux récits, ou sommes-nous seulement devant un simple glissement grammatical comme on en voit tant dans la langue instable de Rabelais ? Le choix de la formulation courante pour décrire la braguette de l'enfant Gargantua est sans doute guidé par le contexte, festif et enfantin, moins marqué que celui polémique et programmatique du prologue du *Tiers Livre*, qui préfère la désignation savante, plus naturelle dans un contexte d'érudition convoquant à la fois Diogène, Tantale, Pandore et les Danaïdes. Il n'empêche que le glissement de niveau de langue et de genre entre *Gargantua* et le *Tiers Livre* (au risque de la surinterprétation) pourrait être la cristallisation du conflit – entre masculin et féminin, nature et anti-nature – qui anime en grande partie l'entreprise narrative.

s'emballe et mime le déversement cornucopien des biens. La joie de l'énumération est néanmoins assombrie par l'évocation des anti-braguettes, vides et vaines : une corne d'abondance « pleine de vent » se dessine en creux, qui vient faire ressortir par contraste la braguette gargantuesque mais qui introduit par la même occasion le doute dans le texte.

En effet, dans la mesure où elle est d'abord une extériorité (une surface richement ornée et une étendue plus ou moins impressionnante de tissu), comment savoir d'emblée et en quels cas nous avons affaire à une « hypocritique braguette » ? La question de l'hypocrisie, l'un des traits de caractère de Panurge, ainsi que les échos insistants qui se tissent entre les deux premiers livres⁶¹³, nous poussent à comparer les braguettes, celle de Gargantua et celle du farceur impénitent et cruel de *Pantagruel* : menteur, hâbleur, Panurge a beau avoir une braguette impressionnante, on se demande souvent ce qu'il peut bien y avoir à l'intérieur⁶¹⁴.

« Et le fit vêtir galamment selon la mode du temps qui courait : excepté que Panurge voulut que la braguette de ses chausses fût longue de trois pieds, et carrée, non ronde : ce qui fut fait, et la faisait bon voir. Et disait souvent que le monde n'avait encore connu l'émolument et utilité qui est de porter grande braguette, mais le temps leur enseignerait quelque jour, comme toutes choses ont été inventées en temps. Dieu gard de mal (disait-il) le compagnon à qui la longue braguette a sauvé la vie ! Dieu gard de mal à qui la longue braguette a valu pour un jour cent soixante mille écus ! Dieu gard de mal à qui la longue braguette a sauvé toute une ville de mourir de faim ! Et, par Dieu, je ferai un livre de la commodité des longues braguettes, quand j'aurai plus de loisir.»⁶¹⁵

L'éloge que fait Panurge des longues braguettes est l'avant-texte et la matrice textuelle de l'éloge de la braguette de Gargantua : les mêmes éléments sont redistribués et mis en œuvre plus *copieusement* d'une version à l'autre, ayant subi une opération d'expansion proprement cornucopienne. La braguette est agréable à l'œil (l'expression « la faisait bon voir » est répétée dans les deux passages), dans *Pantagruel* parce qu'elle est grande, dans *Gargantua* parce qu'elle est grande et richement ornée ; elle a partie liée avec l'Histoire, celle à venir ou celle passée (la

⁶¹³ La vigueur masculine et les manifestations de son impétuosité sont de la plus haute importance notamment dans les deux premiers livres, qui déclinent avec insistance la « dignité des braguettes » - *Pantagruel* et *Gargantua* pourraient bien être renommés d'après le fameux livre éponyme, cité par deux fois, d'abord comme ayant été écrit par Panurge puis assumé par la voix narrative de *Gargantua*. Les deux livres suivants font encore la part belle à l'expression de la masculinité, mais les braguettes et leur dignité sont en net recul : le *Tiers Livre* dresse encore la liste enthousiaste des couillons, mais le *Quart Livre* se clôt sur la chemise embrenée de Panurge. Le *Cinquième Livre* confirme la dégradation de la dignité masculine, qui réitère l'image d'un Panurge couard et châtré – le sexe fièrement exhibé dans *Pantagruel* a disparu et n'est plus un attribut de Panurge (il n'est plus qu'une présence fantomatique, dans la question que Panurge terrorisé adresse à frère Jean : « as-tu ton bragmard ? », au chapitre XXXV, ed.cit., p.1473 ; lui-même n'a plus rien pour se défendre, au propre comme au figuré).

⁶¹⁴ Le *Tiers Livre* va abondamment exploiter l'idée que Panurge peut être creux et plein de vent – le thème de la vacuité et du vent, tempête cosmique tout autant que pet plus ou moins nauséabond et meurtrier, va à son tour rebondir dans le *Quart* et le *Cinquième Livre*. La plénitude des braguettes n'était-elle donc que pure apparence, et ce d'entrée de jeu ?

⁶¹⁵ *Pantagruel*, chap.XIV, éd.cit., p.405.

braguette de Panurge donnera des leçons aux générations futures, « leur enseignerait quelque jour », là où celle de Gargantua est déjà une leçon en elle-même puisqu'elle est comme une « antiquaille », revêtue de la dignité des Anciens), et prête naturellement à l'écriture : le livre *De la dignité des braguettes* est annoncé comme ayant été écrit par Panurge, puis assumé par le narrateur de *Gargantua*, tellement sa matière est importante pour l'illustration du genre humain. Enfin, la braguette est assimilée dans les deux cas à la corne d'abondance : dans le premier, l'objet mythologique informe implicitement tout l'éloge, la braguette dithyrambique étant dispensatrice de biens et de richesses au point d'abolir la faim et même la mort ; dans le deuxième, la comparaison explicite fait surgir fleurs et fruits en un flot continu de délices. La braguette de Gargantua étant l'attribut d'un géant, il n'est pas étonnant qu'elle soit plus vaste et plus riche que celle de Panurge ; un texte succédant à l'autre, l'auteur a également eu le loisir d'amplifier et de varier sa trouvaille en l'anoblissant, mais ce faisant, la vitalité brute et provocante s'est nuancée d'ambivalence. Le mouvement de la *copia* qui a fait apparaître dans le texte l'image de la *Cornucopia* a également ouvert la porte au vent stérile des « hypocritiques braguettes ».

La nuance inquiétante qui fait de la corne d'abondance une potentielle dispensatrice de vide n'apparaît clairement qu'au second livre, le premier étant par trop volontairement burlesque et enjoué. Mais elle est bien présente dès l'origine ; le *Tiers* et le *Quart Livre* ne seraient donc pas si étrangers aux deux premiers volumes qu'on veut parfois le dire, et ne feraient que laisser une plus grande place à la perversion inhérente au mouvement cornucopien. Des ventres boursoufflés par les « grosses Mesles »⁶¹⁶ du *Pantagruel* aux Oultrés qui « pedoient de graisse »⁶¹⁷ et meurent en explosant du *Cinquième Livre* la mécanique narrative reste la même, seul en a changé le signe. La prise de conscience croissante des dangers de la Cornucopie s'incarne ainsi au *Quart Livre* dans les couples antinomiques des enfants de Physis et d'Antiphysie :

« Physis (c'est Nature) en sa premiere portée enfanta Beaulté et Harmonie sans copulation charnelle : comme de soy mesmes est grandement feconde et fertile. Antiphysie, laquelle de tout temps est partie adverse de Nature, incontinent eut envie sus cestuy tant beau et honorable enfantement : et au rebours enfanta Amodunt et Discordance par copulation de Tellumon. »⁶¹⁸

Écoutant la description de Quaresmeprenant, Pantagruel associe son « estrange et monstrueuse membreure » à la « forme et contenance » d'Amodunt et Discordance. Il donne ainsi une leçon de science tout autant que de philosophie : l'univers est régi par deux principes opposés, l'un bon et fécond qui engendre spontanément, l'autre corrupteur et stérile qui a besoin de l'intervention d'un tiers pour créer. Nature et Anti-Nature enfantent deux couples symétriques : la beauté a sa sœur

⁶¹⁶ *Pantagruel*, chap. I, éd.cit., p.299

⁶¹⁷ *Cinquième Livre*, chap. XVI, éd.cit., p.1379.

⁶¹⁸ *Quart Livre*, chap. XXXII, éd.cit., p.1053

jumelle en la difformité, l'harmonie en la discorde. Cette construction binaire organise le monde, et permet de circonscrire, en les attribuant à l'intervention d'un principe anti-naturel, tous les monstres inquiétants rencontrés au cours de la navigation. Ce faisant, la cosmogonie jusqu'ici dominante change radicalement de signe, puisque ce n'est plus la fécondité cornucopienne de la Nature qui est responsable des merveilles plus ou moins étranges qui peuvent surgir dans le récit. Une productivité négative existerait, qui serait responsable de tout le mal et de tout l'informe. Pantagruel l'affirme, lorsqu'il poursuit l'énumération de la descendance d'Antiphysie :

« Depuis elle engendra les Matagotz, Cagotz et Papelars ; les Maniacles Pistoletz, les Demoniacles Calvins, imposteurs de Geneve ; les enraigez Phutherbes, Briffaulx, Caphars, Chattemittes, Canibales, et aultres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature. »⁶¹⁹

Tout en réglant les comptes que Rabelais pouvait avoir avec Rome et Genève, le propos de Pantagruel met sur un même plan hypocrites, cannibales et semeurs de discorde en les qualifiant de « monstres » ; tous ces personnages sont frères de la Difformité, difformes eux-mêmes et antinaturels autant par leur ascendance que par leurs qualités, la véritable nature ne pouvant contenir en elle ces vices et perversions qui défont la société et rompent sa nécessaire harmonie. Apparaît ainsi brièvement ce que nous avons qualifié d'informe par défaut, repoussant et corrompueur : ces personnages d'horreur incarnent la restriction et la dévoration, l'absolue anti-humanité en somme, quelque chose qui semblait jusqu'ici impensable dans le monde des géants. L'informe par excès, fascinant et créateur de la Nature triomphante devient pour un court instant son terrible opposé.

Cette apparition n'est que fugace, puisque dès le chapitre suivant le narrateur et les personnages retrouvent la Nature généreuse dispensatrice de merveilles : le « monstrueux Physetera »⁶²⁰ est certes effrayant, mais c'est une puissance vitale, et son existence même est une preuve de la prodigieuse créativité du monde. L'ombre de l'inhumain, motivée par l'« anatomisation » de Quaresmeprenant, s'est évanouie, mais sa simple apparition a permis de mesurer le chemin parcouru depuis le premier livre : la figure de la corne d'abondance cède du terrain au désespoir du tonneau des Danaïdes. Il n'est pas pour autant possible d'affirmer que le signe de l'informe a totalement basculé ; prétendre que les *Cinq Livres* dévalent la pente entre l'informe par excès créateur et l'informe par défaut corrompueur supposerait de tracer un chemin rectiligne entre le Chaos édénique et la Chute chrétienne, et ferait de la narration rabelaisienne une démonstration morale, allant de l'innocence gigantesque au désarroi de la quête sans but. Il n'en est rien, nous semble-t-il. Nous décelons l'informe par défaut dans le « vent » des braguettes, tout comme dans l'avènement d'Antiphysie dans le monde archipélagique qui structure les deux derniers livres ; il n'empêche que

⁶¹⁹ *Quart Livre, idem.*

⁶²⁰ *Quart Livre, chap. XXXIII.*

l'informe par excès créateur de monstres, de géants et de récits, est toujours majoritairement présent. Ce que la figure de la Cornucopie fait apparaître est l'inquiétude qui s'insinue dans le récit dès les premiers livres : l'effusion de matière et de parole n'est pas toujours assimilable à l'abondance heureuse, et le fiel peut être d'emblée mêlé aux délices qui se répandent dès la jeunesse des géants.

Les Essais ou l'anti-Cornucopie

Après recension⁶²¹, on s'aperçoit que les mots « Cornucopie » ou « corne d'abondance » ne sont jamais cités dans les *Essais*. Doit-on s'en étonner ? On trouve bien des « cornes »⁶²² et le mot « abondance » est récurrent, mais la figure antique n'est présente qu'en creux. On connaît la sévérité de Montaigne envers sa propre prolixité, et sa défiance de la rhétorique et de l'ornement⁶²³ : hanté par l'idée que la *copia* peut facilement dégénérer en *loquacitas* et égarer la pensée, il ne peut louer sans retenue la figure même de la prolifération infinie. L'entreprise extrêmement personnelle et ardue des *Essais* ne saurait d'ailleurs être conçue sur le modèle de la génération spontanée. La figure antique ne peut donc pas être un modèle génétique, mais elle est convoquée en tant que figure morale : en filigrane dans le texte, elle indique que les *Essais* sont une entreprise généreuse à qui sait leur prêter l'attention adéquate.

« Je sçays bien, quand j'oy quelqu'un qui s'arreste au langage des Essais, que j'aimeroye mieux qu'il s'en teust. Ce n'est pas tant eslever les mots, comme c'est deprimer le sens, d'autant plus picquamment que plus obliquement. Si suis-je trompé, si guere d'autres donnent plus à prendre en la matiere, et, comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny guere plus materielle ny au moins plus drue en son papier. Pour en ranger davantage, je n'en entasse que les testes. Que j'y attache leur suite, je multiplieray plusieurs fois ce volume. Et combien y ay-je espandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra esplucher un peu ingenieusement, en produira infinis Essais. »⁶²⁴

La matière du livre est compacte et substantielle (« drue » et « materielle »), c'est pourquoi il faut en excuser le langage ; le sens s'y « entasse », volontairement condensé sur lui-même par l'auteur

⁶²¹ La recherche quantitative (manuelle tout d'abord, puis confirmée par la recherche plein texte de Gallica) a été motivée par la remarque de Terence Cave qui nous paraît un peu hâtive : « A défaut de corne d'abondance, on discerne un mouvement cornucopien dans quantité de figures des *Essais*. » Terence Cave, *Cornucopia*, op.cit., p.277 Peut-on aisément parler de « mouvement cornucopien » à propos des *Essais* ? Les techniques de la *copia* et l'exploitation d'une rhétorique transformationnelle fondent le texte, mais la corne d'abondance est-elle une figure appropriée pour désigner ces mécanismes ?

⁶²² Dans « De la force de l'imagination », des cornes humoristiques apparaissent juste après l'évocation d'un débordement érotique tout ce qu'il y a de plus concret : « Et la jeunesse bouillante s'eschauffe si avant en son harnois tout endormie, qu'elle assouvit en songe ses amoureux désirs, *Ut quasi transactis saepe omnibus rebus profundant / Fluminis ingentes fluctus, vestémque cruentent*. Et encore qu'il ne soit pas nouveau de voir croistre la nuit des cornes à tel qui ne les avoit pas en se couchant (...). » *Essais*, I, 21, éd.cit., p.98.

⁶²³ « L'éloquence fait injure aux choses, qui nous destourne à soy. » *Essais*, I, 26, éd.cit., p.172.

⁶²⁴ *Essais*, I, 40, éd.cit., p.251

soucieux d'en dire le plus possible. Il dit même s'être retenu de commenter⁶²⁵ pour pouvoir concentrer en son livre un plus grand nombre d'histoires et d'exemples. L'abondance de matière motive le déversement futur : un « suffisant lecteur » pourra en faire son miel et diffracter à l'infini le texte existant. Mais avant de laisser place au mouvement cornucopien de l'expansion par « suite » et « épiluchage », le texte est tel un œuf cosmique, Athanor alchimique contenant toutes les richesses. Montaigne dit concentrer une extrême densité en un seul point : « pour en ranger davantage », il entasse⁶²⁶. Curieuse Cornucopie que la sienne, pleine à ras-bord et prête à s'épancher mais tenant miraculeusement son contenu en son creux⁶²⁷. L'image fluide de la corne d'abondance est en fait peu appropriée à rendre cette extrême densité, et encore moins à traduire la rugosité des *Essais* : leur « drue » matérialité, qui doit être « épiluchée » feuille à feuille, suppose à la fois un producteur opiniâtre et un « ingénieux » récepteur. Le texte est certes généreux, mais il a des « piquants » qui peuvent rebuter. Les doux fruits et fleurs qui surgissent à profusion de la corne d'Amalthée sont trop aisément consommables pour permettre d'allégoriser adéquatement l'entreprise absolument neuve⁶²⁸ qui a cours ici.

Le texte est dense, mais il est aussi fuyant, et l'entreprise peut être jugée décevante. Les différentes figures imagées qui caractérisent les *Essais* sont nombreuses⁶²⁹ qui essaient de rendre cette réalité-Janus de l'entreprise. Parmi ces images, les contenants ne sont pas les plus fréquents⁶³⁰ ; c'est pourquoi l'occurrence du tonneau des Danaïdes, que Rabelais associait déjà à la corne d'abondance, est d'autant plus significative :

« Aussi moy, je voy, mieux que tout autre, que ce ne sont icy que resveries d'homme qui n'a gousté des sciences que la crouste premiere, en son enfance, et n'en a retenu qu'un general et informe visage : un peu de chaque chose, et rien du tout, à la Françoisse. (...) Mais, d'y enfoncer plus avant, de m'estre rongé les ongles à l'estude d'Aristote, (...) ou opiniâtre apres quelque science, je ne l'ay jamais fait ; n'y n'est art dequoy je sceusse peindre seulement les premiers

⁶²⁵ La réflexion ne manque pas de piquant elle-même : nous ne faisons tous que nous entregloser, et Montaigne le premier, qui accumule exemples et citations au fil des réécritures, abondant inlassablement son ouvrage...

⁶²⁶ Ranger en entassant : l'image est prosaïque, mais dans sa quotidienneté même, d'une extrême efficacité.

⁶²⁷ Avatar moderne de la corne d'abondance antique, le sac de Mary Poppins semble plus à même de caractériser le texte montaignien : tout s'y trouve magiquement entassé, discrètement transportable, mais il suffit d'y plonger la main pour en tirer d'inépuisables richesses...

⁶²⁸ « C'est le seul livre au monde de son espèce » (*Essais*, II, 8, éd.cit., p.385) : en tant que monument unique, les *Essais* pourvoient à tous les besoins qu'ils engendreront, produisant tous les documents nécessaires à la réécriture et à l'expansion personnelle du lecteur.

⁶²⁹ Les grotesques, le mur sans pierres, la marqueterie mal jointe, les abeilles faisant leur miel... figurent parmi celles qui vont nous intéresser ultérieurement.

⁶³⁰ La bouteille, le tonneau et leurs avatars jouent chez Rabelais un rôle crucial dans la métaphorisation du travail de la narration et du déchiffrement ; chez Montaigne, les contenants en général et ceux destinés au liquide en particulier ne retiennent que très ponctuellement l'attention. Tout se passe comme si la langue chez Rabelais était liquide, là où chez Montaigne elle serait solide et anguleuse. Leur double élaboration de la figure mythologique du tonneau des Danaïdes est donc particulièrement intéressante à observer.

lineamens. (...) Je n'ay dressé commerce avec aucun livre solide, sinon Plutarque et Seneque, où je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse. J'en attache quelque chose à ce papier ; à moy, si peu que rien. »⁶³¹

Cherchant à établir le meilleur moyen d'éduquer les enfants, Montaigne se pose en contre-exemple : son éducation n'aurait été que superficielle – et quelque peu indigeste, puisqu'elle n'a supposé que l'ingurgitation d'une « crouste » dont la transformation disgracieuse a logiquement abouti à l'« informe ». « Crouste » et « ongles », images du parcellaire mais aussi de l'ordure redoublent l'écho de l'adjectif encore relativement peu usité à l'époque, « informe », insistant sur l'incapacité du locuteur, qui ne s'est finalement nourri que de « rien du tout »⁶³² – de rogatons et de rognures d'ongles potentielles (puisque finalement il ne s'est jamais vraiment « cassé les dents » sur Aristote). Placée en tête de phrase, centrale dans le développement dédié à l'incompétence de Montaigne, la tournure « d'y enfoncer plus avant » fait surgir l'image d'une lutte à main nues avec une matière dense et poisseuse. Tout le passage est fortement marqué par la présence physique du locuteur, qui d'étudiant devient peintre, incompetent bien sûr. Les référents qui désignent la matière du savoir et le corps de l'apprenant failli comme encombrants, d'une opacité confondante, contrastent avec la référence liquide qu'introduisent les « Danaïdes » : tout d'un coup, le texte coule et fuit, et se termine en « rien ». Le seul « livre solide », la seule matière non gluante ou parcellaire du passage est en fait une illusion : Plutarque et Sénèque apparaissent dans une concessive, ce qui les tient à l'écart du « livre », du « papier », et surtout du « moy ». Le tonneau des Danaïdes apparaît ainsi dans un contexte où tout résiste et colle, sauf l'essentiel. Montaigne renforce la tragique inutilité de l'exemple en s'associant étroitement à l'image mythique : il devient lui-même Danaïde « remplissant et versant sans cesse ».

En ce seuil du texte, et alors même qu'il est question d'esprit et de savoir, le corps du locuteur a été symboliquement mis à rude épreuve : à sa suite, le lecteur doit partager la difficulté de ce savoir bien mal assimilé et parcourir toutes les aspérités de l'« inepte » Moi qui lui parle. Ce faisant, il s'habitue à l'écriture cahotante et chantournée qui fonde le projet des *Essais*. L'insouciance et la fluidité du « mouvement cornucopien »⁶³³ semblent ici très loin. Pièce à pièce, fragment par fragment, le sens se construit d'éléments disparates, et sa précarité même le voue à la liquéfaction : on a beau verser,

⁶³¹ *Essais*, I, 36, éd.cit., p.146.

⁶³² Montaigne insiste sur son incapacité, mais il l'atténue par la référence globalisante : « un peu de chose, et rien du tout, à la Françoise » indique que le dilettantisme serait un défaut national...

⁶³³ Terence Cave devance cette critique. Commentant la seule phrase « Je n'ay dressé commerce avec aucun livre solide, sinon Plutarque et Seneque, où je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse », il écrit : « Dans ces exemples, la perfection du modèle est présentée comme l'antithèse de l'écriture montaignienne ; le texte véritablement cornucopien est toujours extérieur aux *Essais*, dans lesquels il ne laisse qu'un reflet inversé, une image négative. » T. Cave, *Cornucopia*, op.cit., p.277, note 1. Les *Essais* sont donc bien une anti-Cornucopie – mais comment résoudre alors la contradiction que cela introduit avec la notion de « mouvement cornucopien », qui suppose un certain laisser aller et une certaine « innocence » ?

rien ne reste. Associé pour ainsi dire en direct à l'effort montaignien, le lecteur deviendrait lui aussi une Danaïde qui voit s'écouler irrémédiablement le fruit de ses efforts. Or une surface de rétention subsiste in extremis : le « papier ». Malgré toutes les dénégations et les refus, il reste bien quelque chose de ce mauvais savoir dont Montaigne affiche la vacuité, et c'est la feuille même que nous avons devant les yeux. Paradoxe en marche, ce court passage prend le contrepied d'une vision édénique du texte comme corne d'abondance mais fabrique ce faisant une richesse autre : provocante, boiteuse et proprement informe (« informe visage »), elle est thésaurisée dans le livre. La corne d'abondance, incarnation de la prolifération infinie et heureuse, née d'une génération spontanée distribuant richesses et délices, est ici retournée comme un gant ; sens dessus-dessous, que devient-elle ? Elle ne se transforme pas en tonneau des Danaïdes – ce tonneau qui est là pour marquer la plus grande distance possible avec le trop beau mythe de la corne antique. Quelle serait donc la nouvelle image du texte que commence à proposer ici Montaigne ?

Le rapprochement avec le passage du Prologue du *Tiers Livre* analysé plus haut pourrait nous permettre de mieux saisir ce qui se joue ici. Rabelais fabriquait un objet composite, ce « tonneau fictil » dont le roulement fait tanguer tout le texte. Il plaçait le « bussart des Danaïdes » à la suite de la bouteille de Pandore, juste derrière « vray Cornucopie », initialement comme un repoussoir absolu et un pur objet de déception. Or en associant l'ambivalent tonneau de Diogène à tous les contenants énumérés, il brouillait les cartes au point qu'il semblait quasi impossible de dégager un sens univoque : tous les récipients, sauf le bussart, étaient finalement porteurs d'au moins un peu d'espoir. Le vase sans fond des Danaïdes en finissait transformé, et devenait un avatar noble du « tonneau fictil »⁶³⁴ roulé en tous sens par le philosophe cynique. Le Prologue propose ainsi une troisième figure, ni tout à fait acquise à l'optimisme cornucopien ni définitivement vouée à la tragédie danaïdienne : le « tonneau diogenic », figure du choix (même absurde) et du renversement. Montaigne oppose implicitement la Cornucopie heureuse au tonneau des Danaïdes qui joue le rôle de repoussoir de son propre texte, mais entre les deux, il crée une troisième figure faite des échos des deux premières. Il n'en dessine pas les contours, ce qui serait contradictoire avec sa nature fuyante : son « informe visage » se laisse malaisément appréhender. Mais, à l'aide de l'anti-modèle rabelaisien que constitue le « tonneau diogenic », il est possible d'en décrire quelques traits : il s'agirait d'une anti-Cornucopie, où l'expansion copieuse bien présente aurait une limite (celle de la

⁶³⁴ « (...) « fictil » signifie « fait d'argile » et n'a donc rien à voir avec « fiction ». Mais peut-être le jeu de mots paraîtra-t-il légitime dans la mesure où Rabelais s'approprie le tonneau de Diogène comme métaphore de sa propre fiction. » Terence Cave, *Cornucopia*, op.cit., p.215, note 9. Dans le parallèle entre Rabelais et Montaigne, c'est tout autant le tonneau de fiction que le tonneau d'argile qui nous intéressent : occurrence d'une matière résistante mais malléable, l'argile vient grossir les rangs des allusions à l'informe – fromage de la « crouste » montaignienne, poisse et gluance du savoir mal intégrée.

vie de l'écrivain), où à la place de la spontanéité sans origine se substituerait l'affirmation d'un moi auteur, et où aux richesses et délices viendrait s'ajouter une certaine amertume, celle du doute.

2.2.2 Circonvolutions

Quelle(s) figure(s) textuelle(s) pourrai(en)t correspondre à ces Cornucopies à l'envers ? Dans notre enquête sur l'informe comme objet récurrent et ressort de création chez Rabelais et Montaigne, nous avons choisi de partir du motif en apparence le plus simple et le plus évident⁶³⁵, la corne d'abondance. Elle met en jeu les interrogations du *très* et du *trop*, mais elle est aussi le lieu par lequel s'introduit dans les textes un mouvement insistant de *déclassement* et de perturbation. Du moment que nous choisissons d'interroger l'informe, tout optimisme irénique devient impossible⁶³⁶. L'éclairage bataillien, s'il poursuit la lecture « en dérèglement »⁶³⁷ amorcée il y a quelques décennies, permet de creuser les contradictions et les dualités à l'œuvre chez Rabelais comme chez Montaigne ; en observant l'ombre du doute et de l'angoisse dans les *Cinq Livres* et les *Essais*, nous voulons essayer de comprendre la mécanique à l'œuvre.

La référence à l'*altération*⁶³⁸ bataillienne permet de comprendre ce que l'élan */anti/cornucopien* comporte de volonté agressive et transgressive : l'ourson mal léché⁶³⁹ est informe et perfectible, le

⁶³⁵ Devenu évidence il est vrai grâce aux travaux fondateurs de Terence Cave, que nous tentons ici de nuancer.

⁶³⁶ Une lecture euphorique de Rabelais est devenue impossible depuis quelques décennies déjà, comme le constatait Hélène Moreau dans son introduction au numéro d'*Europe* consacré à l'auteur : « Comment lire Rabelais aujourd'hui ? Certes plus comme La Bruyère ou comme Voltaire, que gênaient les monceaux d'immondices. Mais sans doute pas non plus comme les érudits plus proches de nous qui voulaient à toute force l'attacher à un système (...). On constate que le monde gigantal et son joyeux symbolisme, traditionnellement perçus comme porteurs de l'exubérance et des forces vives d'un âge nouveau, semblent n'avoir plus cours. (...) « Nous rions, pourquoi rions-nous ? », s'interroge Guy Demerson devant la lecture traditionnellement euphorique des innombrables scènes de violence. », Hélène Moreau, « Panurge le veau », *Europe*, n° 757, mai 1992, p. 3-4.

⁶³⁷ « Faut-il aller plus avant et voir dans ce déplacement non concerté de l'intérêt de la pensée critique l'indice d'une nouvelle lecture de Rabelais, centrée, comme le propose André Tournon, sur un dérèglement général des cadres du raisonnement continuellement cerné et détourné par une dynamique de la déraison ? » Hélène Moreau, *idem*, p.5. La « nouvelle lecture » de Rabelais qui commençait à s'affirmer en 1992 est désormais bien installée.

⁶³⁸ « L'altération - invoquée par Bataille pour définir l'origine pulsionnelle de l'autoreprésentation chez l'homme - devient ainsi un concept orienté simultanément vers le bas et vers le haut, tout comme *altus* et *sacer*, les concepts originaires à double orientation sémantique auxquels Freud s'était intéressé. L'originaire, ou le premier, est donc à caractère irrémédiablement diffus, à jamais fracturé par une dualité présente à la racine même des choses, dualité chère à Bataille dans sa proximité avec la pensée de Nietzsche. Ce jeu du contradictoire, parce qu'il défait la logique opposant des termes tels que haut et bas, ou ignoble et sacré, nous permet de penser cette vérité que Bataille ne se lassa jamais de démontrer, à savoir que la violence, comme le montre l'histoire, réside au cœur du sacré ; qu'afin d'être véritable, la pensée créatrice doit être dans le même temps une expérience de la mort ; enfin que tout moment de réelle intensité ne saurait exister indépendamment d'une cruauté elle-même extrême. » Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *L'originalité de l'avant-garde*, *op.cit.*, p.225.

⁶³⁹ Montaigne aussi se sert de l'image de l'ourson mal léché pour évoquer la formation de la pensée : « Sçavez vous, à mon advis, que c'est que cela ? Ce sont des ombrages qui leur viennent de quelques conceptions informes, qu'ils ne peuvent desmeler et esclaircir au dedans, ny par consequant produire au dehors ; ils ne s'entendent pas encore eux mesmes. Et voyez les un peu begayer sur le point de l'enfanter, vous jugez que leur

texte aussi, mais contrairement au plantigrade, ce dernier revendique paradoxalement le droit à rester partiellement informe. Nous allons tenter de le voir, l'informe (ouverture à l'au-delà du signe, marque de l'imperfection humaine, et résidu révoltant mais fascinant de la pensée) peut aussi être recherché en lui-même. Dans le dessin, aux lisières de la figurabilité, l'échec et la reprise jouaient un rôle d'une grande fécondité ; aux lisières de la littéralité et du scriptible, ne trouverait-on pas un mouvement analogue qui serait un ferment du texte ? Où repérer ces zones d'élaboration et de mise en abyme du travail de l'informe dans la forme ? Les lieux de résistance à l'interprétation, les structures itératives et les constructions erratiques (du moins en apparence) joueraient dans l'écriture un rôle analogue à l'accumulation, l'inversion et la permutation dans le dessin. Afin de repérer et de comprendre le *passage par l'informe* dans le domaine de l'écrit, il est nécessaire d'observer non plus des taches mais des « ratures » – apories, arrêts et retours insistants du même.

Depuis La Bruyère et Voltaire, l'ordure chez Rabelais pose problème ; elle a été résorbée par la critique, tout d'abord en lui donnant un sens, puis en lui accordant un rôle perturbateur mais fécond ; nous voudrions essayer d'en réactiver une partie du scandale. Montaigne met en scène de façon répétée l'échec de sa propre écriture : la réitération de l'indigestion que suppose tout savoir et l'affirmation de l'impossible achèvement du livre obligent le lecteur à prendre l'initiative, à venir monter les fragments épars pour se construire son propre sens. Mais ne pourrait-on suivre l'auteur au pied de la lettre et essayer de considérer le texte avant tout comme un *ratage* ? Nous voudrions explorer les *Essais* comme un exercice de circonvolution mettant en scène sa propre faillite⁶⁴⁰. Il y a une certaine joie destructrice à malmener et à dénigrer sa propre œuvre que nous voudrions mettre en lumière et contribuer à comprendre.

Les germes de l'expansion et ceux de l'implosion côtoient ceux du désastre dans ces deux sommes littéraires : il nous importe d'en comprendre la sombre énergie. Sombre énergie en effet qui fait proliférer le bas corporel partout : il nous faut en premier lieu considérer le ventre et l'intestin. Ces

travail n'est point à l'accouchement mais à la conception, et qu'ils ne font que lecher cette matière imparfaite. » *Essais*, I, 26, éd.cit., p.169.

⁶⁴⁰ « Les *Essais* reproduisent certaines structures fondamentales de la fiction rabelaisienne (...). La productivité du modèle homérique impliquait une clôture absolue ; le texte, à l'abri de toute *philautia*, de tout amour de soi, décrivait un cercle parfait. Mais, dans le texte déchu, l'écriture reste une question pendante, qui cherche tout ensemble à s'affirmer et à s'effacer au profit de la représentation : sa possibilité de fruition demeure en suspens tandis que l'écriture prolifère vers un ultime dépliement. Les *Essais* intériorisent la quête rabelaisienne, dont le but final était sans cesse ajourné ; ou, pour mieux dire, le narrateur ou « sujet » est devenu le protagoniste : chez Montaigne, c'est le « je » – et non Pantagruel ou Panurge – qui recherche la plénitude dans l'accomplissement de sa propre présence. De même, les doutes que Rabelais avait transposés en thèmes narratifs (Quaresmeprenant, les paroles dégelées, le banquet au large de Chaneph) envahissent le voyage de Montaigne à travers l'expérience : les îles du *Quart Livre* font place à des fragments de pensée antique ou au récit d'épreuves personnelles, physiques aussi bien que morales. Les *topoi* de Montaigne sont les matériaux qui permettent à son texte d'éprouver son identité (et celle de son auteur) et de questionner sa présence. » Terence Cave, *Cornucopia*, op.cit., p.280-281.

deux organes sont tout d'abord une réalité très concrète dans les deux textes, joyeusement exhibée chez Rabelais, plus discrète chez Montaigne ; ils sont également deux métaphores de l'élaboration, qu'il faut interroger pour comprendre comment le mouvement /anti/cornucopien est mis à contribution. L'idée d'enroulement s'insinue à tous les niveaux, et les circonvolutions intestinales sont redoublées par les circonvolutions cartographiques. L'univers narratif tout comme l'écriture introspective se libèrent des contraintes de la vraisemblance et de la raison trop étriquée en se donnant pour lieu imaginaire un monde archipélagique délié et discret. Dans les îles règne la discontinuité, qui permet de briser les liens logiques pour faire surgir des figures inédites.

Archipels rabelaisiens

Dans le *Quart Livre*, le mouvement « diogenic » préfiguré par la braguette de Gargantua et par l'inépuisable tonneau du Prologue du *Tiers Livre* révèle au grand jour toutes les ambiguïtés qui n'avaient été jusque-là qu'entr'aperçues. Systématiquement répétitif, le *Tiers Livre* a constitué un arrêt discursif, au cours duquel les personnages se sont illustrés plus par leurs paroles que par leurs actes. Le *Quart Livre*, après cette longue stase, prend littéralement le large : libéré des censeurs et protégé par le privilège du Roi, le récit peut s'aventurer en terres lointaines. Rabelais le dit dans son adresse au cardinal de Châtillon : « hors toute intimidation, je metz la plume au vent »⁶⁴¹ – les personnages vont lever l'ancre et mettre les voiles vers l'Oracle de la Dive Bouteille, en principe en quête d'une réponse aux interrogations de Panurge sur le mariage, mais plus largement à la recherche d'un lieu idéal où le savoir définitif leur serait dévoilé. Plutôt que d'une quête d'abondance, il s'agit d'une recherche de vérité qui se met en branle⁶⁴². Le premier chapitre annonce la réussite du voyage et en donne sommairement le parcours :

« Car sans naufrage, sans dangier, sans perte de leurs gens, en grande serenité (exceptez un jour près l'isle des Macreons) feirent le voyage de Indie superieure en moins de quatre moys : lequel a poine feroient les Portugaloyz en troys ans, avecques mille fascheriez, et dangiers innumerables. Et suys en ceste opinion, sauf meilleur jugement, que telle routte de Fortune feut suyvie par ces Indians qui navigerent en Germanie et feurent honorablement traictez par le Roy des Suedes (...). »⁶⁴³

Le narrateur embarque son auditoire en l'endormant d'abord avec des promesses de sécurité (« sans naufrage, sans dangier, sans perte », en « grande serenité » en somme), pour le moins surprenantes lorsqu'il s'agit d'envisager un périlleux voyage en mer. Le voyage est tellement sûr que les personnages sont déjà arrivés avant même de partir. A quoi bon alors raconter leur périple ? Le

⁶⁴¹ *Quart Livre*, « A très illustre Prince et reverendissime mon seigneur Odet cardinal de Chastillon », éd.cit., p.879.

⁶⁴² « Il est clair que la quête transcende désormais la question première de Panurge (*TL*, 9) et qu'elle trahit le désir toujours plus vif d'atteindre un lieu d'abondance. » Terence Cave, *Cornucopia*, op.cit., p.227. L'Oracle de la Dive Bouteille n'est pas pleinement identifiable à un paradis terrestre, même si le temple qui le contient dans le *Cinquième Livre* est à l'image d'un *sancta sanctorum* idéal.

⁶⁴³ *Quart Livre*, chap. I, éd.cit., p.915.

suspense n'est pas l'enjeu de l'aventure, cela est évident, le dévoilement de leur destination non plus, puisque nous apprenons qu'ils atteignent l'Inde sans encombre. Ce qui semble intéresser le narrateur ici est le brouillage des cartes : à nous parler de l'Inde et des « Indiens », des voyageurs Portugais, de la Germanie et des « Suedes », il semble s'amuser à agiter une nouvelle fois le « tonneau diogenic » pour notre plus grand désarroi. D'Est en Ouest (de la France en Inde et retour), du Nord au Sud (de la route des Portugais, qui passe par la corne de l'Afrique, au Royaume des Suèdes), nous voilà ballotés une nouvelle fois entre les points cardinaux. Certes le lecteur est informé que les personnages arriveront sains et saufs à leur lointain but, mais auparavant et pour mieux les suivre il doit lui-même se perdre. Le vaste monde est ainsi déplié en quelques lignes d'une carte fantastique : de l'Inde à la Suède en passant par la Germanie et le Cap de Bonne Espérance, en quatre mois et en trois ans, toutes les routes sont abolies.

Le parcours fragmentaire qui prend son départ dans cette cartographie démente⁶⁴⁴ s'enroule et se déroule dans un espace entre les mondes : les très nombreuses îles que les héros longent ou abordent se situent dans une mer a-géographique⁶⁴⁵, où seule l'immédiate proximité permet au lecteur de se situer un tant soit peu. Les navires de Pantagruel semblent progresser par cabotage, d'un port à l'autre, se laissant presque porter au hasard des courants. Ce type de navigation qui affiche sa non-orientation indique que le récit se situe dans une marge spatiale et temporelle ; il est dit que les personnages se dirigent quelque part, mais le but semble bien être de s'égarer en chemin. Le récit se rend ainsi disponible, et prépare le lecteur à toutes les surprises : dans ce *non lieu* qu'est l'archipel du *Quart Livre*, les monstres les plus connus (le « monstrueux physetere »⁶⁴⁶ du chapitre XXXIII) comme les plus improbables et nouveaux (telles les « Andouilles farfelues » qui apparaissent au chapitre XXXV et motivent l'une des aventures les plus étranges de tout le cycle pantagruélique)

⁶⁴⁴ Abel Lefranc s'est efforcé de prouver que le *Quart* et le *Cinquième Livre* seraient calqués sur les voyages de Jacques Cartier ; la critique s'accorde désormais à dire qu'il est allé trop loin ; il ne faut néanmoins pas méconnaître les allusions aux voyages de Cartier, très importantes dans les deux derniers livres. Voir Paul J. Smith, « Voyage et écriture. Etude sur le *Quart Livre* de Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, tome XIX, 1987, p.816-820.

⁶⁴⁵ « Au cinquième jour, jà comencans à tournoyer le pole peu à peu, nous esloignans de l'Aequinoctial » (*Quart Livre*, chap. V, éd.cit., p.931) : si l'Aequinoctial est bien l'Equateur, comment la Thalamège pourrait-elle s'en éloigner en tournant autour du pôle ? Robert Marichal propose de comprendre « Aequinoctial » comme « colure des équinoxes », c'est-à-dire un méridien astronomique, le grand cercle de la sphère céleste passant par les pôles et par les points équinoxiaux ou « nœuds de l'écliptique des modernes » (R. Marichal, *Etudes Rabelaisiennes*, tome I, 1956, p.153). Nous comprenons les incohérences géographiques de la narration non pas comme des indications nautiques dont nous aurions perdu la référence, mais plutôt comme des pistes volontairement erronées, destinées à égarer littéralement le lecteur dans un univers aux apparences de la réalité, mais où les règles et lois de la réalité commune n'ont plus cours.

⁶⁴⁶ Le monstre est issu, entre autres sources, de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus, publiée à Venise en 1539, qui fait rêver l'Europe tout au long du siècle (on retrouve l'animal et l'exploitation intensive de la géographie septentrionale d'Olaus Magnus dans le *Persiles* de Cervantès, par exemple). Voir Frank Lestringant, *Le livre des îles : atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, p.250.

se côtoient, qui dessinent un bestiaire sans comparaison possible avec les catalogues traditionnels hérités du *Milione*.

La quête des mots se double ainsi d'une enquête sur les confins de la civilisation et de l'humain. Les Pantagruélistes parcourent un monde en marge, dans lequel les normes terrestres n'ont plus cours, un monde d'avant la forme – cet « avant » est à comprendre au sens liminaire : il ne s'agit pas véritablement de dessiner la cartographie d'un monde utopique, mais de mettre à l'épreuve les mécanismes de l'avant-langage ; le *Quart Livre* apparaît souvent comme un théâtre de la pensée avant la structuration linguistique, libérant les signifiants et accouplant les images selon des suggestions préconscientes. Les signes s'ébattent en toute liberté dans cet archipel facétieux : ce n'est pas tant le voyage qui compte que sa mise en écriture. S'appuyant sur un jeu « hypogrammatique »⁶⁴⁷, la plupart des chapitres ont en effet pour base une expression ou un jeu de mots⁶⁴⁸, que le lecteur est invité à déchiffrer. Dans cet univers où seul le mot dans sa matérialité compte, les séparations logiques et rationnelles peuvent être bravées à l'envi, races et sexes n'étant pas séparées comme à l'accoutumé. L'allusion au « Tarande » du chapitre II peut être considérée comme une annonce de ce qui va suivre :

« Ce que sus tout trouvasmes en cestuy Tarande admirable est, que non seulement sa face et peau, mais aussi tout son poil telle couleur prenoit, quelle estoit es choses voisines. Pres de Panurge vestu de sa toge bure, le poil luy devenoit gris : près de Pantagruel vestu de sa mante d'escarlate, le poil et peau luy rougissoit ; près du pilot vestu à la mode des Isiaces de Anubis en Aegypte, son poil apparut tout blanc. Les quelles deux dernieres couleurs sont au Chameleon deniées. »⁶⁴⁹

Le « renne » dont parle Pline aurait la vertu caméléonique du changement de couleur ; le narrateur affirme avoir vu de ses yeux un caméléon (« Si est ce que je l'ay veu couleur changer »⁶⁵⁰) : est-ce pour mieux asseoir la véracité de ses dires ? Ou plutôt pour faire ressortir par contraste l'exotisme de l'animal dont il parle à présent ? Par sa position inaugurale et son existence à la croisée des références (le réel de l'expérience vécue (celle de l'auteur sur le caméléon), la référence livresque (Pline) et la fantaisie), le Tarande peut être considéré comme l'animal-emblème de toute l'aventure, bigarrée et changeante. Le miroitement de la couleur serait même le signe principal du monde sans frontières ni séparations que construit le récit : caméléoniques objets impossibles, les « parolles gelées » matérialisent l'arc-en-ciel de la langue :

⁶⁴⁷ Voir Paul J. Smith, « Voyage et écriture », art.cit., p.819.

⁶⁴⁸ L'île d'Ennasin, l'île de Procuration, l'île des Chicanous, l'île de Tapinois... seraient les plus exemples les plus connus.

⁶⁴⁹ *Quart Livre*, chap. II, éd.cit., p.919.

⁶⁵⁰ *Idem*.

« Lors nous jeta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. »⁶⁵¹

Friandises tout autant que fragments de ciel, ces paroles semblent être le véritable trésor du *Quart Livre*, seule occurrence de la beauté, comme il se doit fugace et éphémère, dans un univers la plupart du temps effrayant de laideur et de violence. Tout le livre tourne pour ainsi dire autour de ces « paroles gelées » et de leur leçon : vaste circonvolution autour du problème de l'interprétation⁶⁵², elles sont le centre de l'archipel (si un tel « centre » de la marge peut exister), l'entre-les-îles où il est enfin possible de laisser s'épanouir la rêverie synesthésique au cours de laquelle il devient possible d'admirer et de toucher le langage.

Lorsqu'il est question de fragmentation et de circonvolution chez Rabelais, la référence au *Quart Livre* est quasi exclusive. Il est vrai que ce livre est celui qui exploite le plus amplement l'indétermination géographique et les potentialités de la marge (physique, linguistique et symbolique). Mais c'est oublier que d'autres archipels sont présents dans la narration gigantesque, qui inscrivent dans le texte la question de la lisière et du seuil dès les premiers volumes : dans *Pantagruel*, deux archipels font rapidement irruption dans le récit (*Pantagruel*, XXI et XXIX) ; dans *Gargantua*, une courte référence (*Gargantua*, LIV : « isles de Perlas et de Cannibabes ») redouble celle de l'épilogue du *Pantagruel*. Il n'est que le *Tiers Livre* immobile pour ne pas inclure des îles : les trois autres déploient les suggestions de la circonvolution dans un espace qui s'étire et se rétrécit au gré des besoins narratifs, telle une « trippe » géographique.

Le premier voyage en mer de toute l'aventure gigantesque prend place à la fin de la formation de Pantagruel, juste après les amours éconduites de Panurge. La vengeance de Panurge accomplie⁶⁵³, une lettre de Gargantua arrive à point nommé pour relancer la narration et extraire les personnages

⁶⁵¹ *Quart Livre*, chap. LVI, éd.cit., p.1157.

⁶⁵² Voir Michel Jeanneret, « Les paroles dégelées », *Littérature*, n°17, 1975, p.14-30

⁶⁵³ La « haute dame de Paris » qui a refusé les avances de Panurge est lourdement punie et devient une sorte de moderne Jézabel symboliquement violée et dévorée par les chiens : « Panurge n'eut achevé ce mot que tous les chiens qui étaient en l'église accoururent à cette dame pour l'odeur des drogues que il avait épandues sur elle. Petits et grands, gros et menus, tous y venaient, tirant leur membre et la sentant et pissant partout sur elle. Panurge les chassa quelque peu, puis d'elle prit congé et se retira en quelque chapelle pour voir le déduit : car ces vilains chiens la conchiaient toute et compissaient tous ses habillements, tant que un grand lévrier lui pissa sur la tête, et lui culletait son collet par derrière, les autres aux manches, les autres à la croupe ; les petits culletaient ses patins, en sorte que toutes les femmes de là autour avaient beaucoup affaire à la sauver. Et Panurge de rire, et dit à quelqu'un des seigneurs de la ville : Je crois que cette dame-là est en chaleur, ou bien que quelque lévrier l'a couverte fraîchement. » *Pantagruel*, chap. XX, éd.cit., p.453.

de Paris⁶⁵⁴ : l'invasion du pays des Amaurotes par les Dipsodes provoque le départ incontinent du jeune héritier, qui embarque avec ses compagnons vers Utopie.

« Partant de Rouen, arrivèrent à Hommefleur, où se mirent sur mer Pantagruel, Panurge, Epistemon, Eusthenes et Carpalim. Auquel lieu, attendant le vent propice et calfretant la nef, reçut d'une dame de Paris (laquelle il avait entretenue bonne espace de temps) unes lettres inscrites au dessus : Au plus aimé des belles, et moins loyal des preux, PNTGRL. »⁶⁵⁵

En attendant de voir « haulsser le temps »⁶⁵⁶, les personnages s'amuse à déchiffrer la mystérieuse lettre de la tout aussi mystérieuse dame de Pantagruel. Cette deuxième dame éconduite redouble galamment l'épisode précédent de l'humiliation de la « haute dame de Paris », et solde les comptes des personnages avec la terre ferme. Une fois la lettre déchiffrée et refermée, le récit peut à nouveau s'emballer et partir explorer ses propres marges. Epistemon lève alors le doute narratif (Pantagruel va-t-il rentrer à Paris prendre congé de la mystérieuse dame ?) et réitère le besoin du départ en comparant les amours du géant à celles de Didon et Enée ; la conscience tranquille, ils peuvent véritablement larguer les amarres – au point que le déchiffrement suppose la levée effective du vent :

« Mais Epistemon lui réduit à mémoire le département de Eneas d'avec Dido, et le dit de Heracles Tarentin : que la (*sic*) navire restant à l'ancre, quand la nécessité presse, il faut couper la corde plutôt que perdre temps à la délier. Et qu'il devait laisser tous pensements pour survenir à la ville de sa nativité, qui était en danger.

De fait, une heure après se leva le vent nommé nordnord West, auquel ils donnèrent pleines voiles et prirent la haute mer. Et en brefs jours passant par Porto Sancto, et par Medere, firent scalle es îles de Canarre. De là partant, passèrent par Cap blanco, par Senegé, par Cap Virido, par Gambre, par Sagres, par Melli, par le Cap de Bona Sperantza, et firent scalle au royaume de Melinde. De là partant, firent voile au vent de la transmontaine et, passant par Meden, par Uti, par Uden, par Gelasim, par les îles des Phées, et jouxte le royaume de Achorie, finalement arrivèrent au port de Utopie, distant de la ville des Amaurotes par trois lieues, et quelque peu davantage. »⁶⁵⁷

On identifie sans peine les premières étapes : c'est la route traditionnelle des Portugais vers les Indes orientales via le Cap de Bonne Espérance dont Rabelais a sans doute lu la description dans le *Novus Orbis* de Simon Grynaeus (publié à Bâle en 1532, quelques mois avant la publication de *Pantagruel*)⁶⁵⁸. La deuxième partie du voyage, quant à elle, se détache définitivement du réel pour accéder à une cartographie imaginaire : de Rien à Toujours-Rien, en passant par le Pays-pour-rire

⁶⁵⁴ Les possibilités de la ville semblent avoir été épuisées : la formation du géant est achevée, ses exploits sont désormais connus, Panurge a montré toute sa verve et sa cruauté, et ils ont même un épisode peu reluisant (celui de l'humiliation de la « haute dame ») à leur actif ; il est temps de quitter les lieux...

⁶⁵⁵ *Pantagruel*, chap. XXI, éd.cit., p.459.

⁶⁵⁶ « Manière de haulser le temps en calme ? », demande Pantagruel à son équipage inoccupé et ennuyé par l'absence de vent. *Quart Livre*, chap. LXIII, éd.cit., p.1191.

⁶⁵⁷ *Pantagruel*, chap. XXI, éd.cit., p.461-463.

⁶⁵⁸ Voir *Pantagruel*, chap. XXI, éd.cit., note 25, p.462.

puis les îles des Fées, les voyageurs longent le royaume Sans-Terre pour arriver Nulle-Part, qui se trouve à son tour à trois lieues de la ville des Invisibles⁶⁵⁹. Le « décollage » se fait une fois passé le Cap de Bonne Espérance, qui agit comme un seuil fantasmatique : une fois franchie, cette porte libère le récit de toute contrainte de vraisemblance. Le voyage qui sera dit dans l'incipit du *Quart Livre* durer trois ans prend ici quelques lignes ; les enroulements de la narration prennent petit à petit le lecteur dans leurs rets, et le transposent d'un univers familier et grotesque, celui du Paris étudiant, dans un univers mythique où le géant Pantagruel reprend ses droits et ses exploits. Cette navigation vers l'Est et le Sud est conclue par l'annonce des prochaines aventures (et livres) ainsi que par la rapide description d'une navigation à venir vers l'Ouest :

« Vous aurez la reste de l'histoire à ces foires de Francfort prochainement venantes : et là vous verrez comment Panurge fut marié, et cocu dès le premier mois de ses noces ; et comment Pantagruel trouva la pierre philosophale, et la manière de la trouver, et d'en user. Et comment il passa les monts Caspiens ; comment il navigua par la mer Atlantique et défit les Cannibales, et conquesta les îles de Perlas⁶⁶⁰. Comment il épousa la fille du Roi de Inde nommé Presthan. »⁶⁶¹

Les limites du monde connu et au-delà⁶⁶² sont rapidement abolies en conclusion du premier livre : promesse commerciale de suites à venir, cette énumération d'aventures remplit aussi le rôle d'envolée géographique. L'au-delà du texte va également être un au-delà cartographique ; l'auteur promet des livres sans commune mesure à ce que le public connaît, puisque non content d'ouvrir sur l'Inde, ils s'aventurent dans la navigation atlantique encore si nouvelle en 1532, et ce jusqu'en enfer et sur la lune. *Pantagruel* se termine ainsi sur un double dépassement de limite : les personnages ont largué les amarres à Honfleur et se sont rendus Ailleurs ; non contents de cette expansion du monde, dans « l'ailleurs » du texte que seront ses suites ils vont s'aventurer Au-delà. La navigation par cabotage, somme toute assez primitive, peut mener très loin : dans la mesure où elle permet l'accumulation de noms propres de plus en plus exotiques, elle creuse l'écart entre le signifiant et le signifié, et rend toutes les nouvelles associations possibles. L'énumération de *lieux* ouvre ainsi le texte à la prolifération des *figures*. La fin du *Pantagruel* est un véritable programme : elle porte non seulement le résumé des récits à venir, mais également un exemple de la mécanique d'enroulement-déroulement qui va y présider.

⁶⁵⁹ *Idem*, note 26, p.462.

⁶⁶⁰ Ces îles, qui se trouveraient dans les petites Antilles, réapparaissent très brièvement dans *Gargantua*, LIV (voir plus haut).

⁶⁶¹ *Pantagruel*, chap. XXIX, éd.cit., p.529.

⁶⁶² L'allusion au mont Caspien et au Prêtre Jean, souverain mythique de l'Inde rêvée, seraient empruntées au *Voyage en Orient* de Jean de Mandeville (1322-1357). Voir Christiane Deluz, « Le paradis terrestre, image de l'Orient lointain dans quelques documents géographiques médiévaux », *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1982.

Voyages organiques

Tel un ressort, le récit s'étale et parfois se tasse pour mieux repartir en expansion. Le mouvement « diogenic » apparaît donc autant comme un mouvement d'enroulement-déroulement que comme un mouvement d'oscillation, entre l'Ici et l'Ailleurs, mais aussi entre l'intérieur et l'extérieur. La fin en queue de poisson du *Pantagruel* (« Ici je ferai fin à ce premier livre »⁶⁶³, affirme bruyamment le narrateur, affichant l'arbitraire de sa décision) conclut à la nécessité de se méfier des esprits chagrins, « ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un pertuis »⁶⁶⁴ : ce « pertuis » est le contraire de la large béance du voyage, l'antithèse de la rêverie cartographique. Il incarne la mauvaise lecture des « livres Pantraguélicques », celle qui se fait par le petit bout de la lorgnette d'une prétendue (et étroite) orthodoxie. Trou anal (les calomnieurs ne se contentent pas de composer des articles de censure, ils vont « torticullant, culletant, couilletant et diabolicullant »⁶⁶⁵, autant de variations sur « culeter » qui en font des êtres antinature), ce « pertuis » s'oppose également à la bouche de Pantagruel par laquelle pénètrent Alcofrybas puis des « pionniers »⁶⁶⁶ quelques paragraphes plus haut. L'encadrement de la rapide navigation prémonitoire est lui-même un voyage : de la bouche à l'anus, de l'intérieur du géant à l'Ailleurs des Paradis terrestres, en passant par l'enfer fantastique et celui bien réel de la censure.

Le voyage final de Pantagruel est en effet précédé de deux voyages *dans* Pantagruel : Alcofrybas, l'auteur de la « chronique », s'aventure dans la bouche de son maître et y découvre tout un monde parallèle⁶⁶⁷ ; Pantagruel tombe ensuite malade de l'estomac, et une expédition s'organise pour le guérir. Le premier voyage à l'intérieur du géant s'apparente à une promenade *de l'autre côté du miroir* : ancien et nouveau monde diffèrent peu, puisqu'on trouve dans les deux montagnes, vallées et villes, et même des planteurs de choux qui vaquent à leurs occupations sans trop se soucier de l'existence d'un éventuel « extérieur ». Les seuls éléments qui marquent la différence entre le monde intérieur et le monde extérieur sont les toponymes (Aspharages, Laringues et Pharingues, noms de villes désignant autant de parties de l'arrière-gorge). Le deuxième voyage s'apparente plus à une navigation, et s'aventure beaucoup plus loin dans les replis du corps de Pantagruel : on ne se cantonne plus à l'univers de la bouche et de la gorge, on plonge véritablement dans les entrailles. N'étant plus capable de boire ni de manger, le géant a d'abord recours au concours de la médecine, dont les laxatifs s'avèrent insuffisants à le purger. Pour recouvrer la santé, il doit se vider :

⁶⁶³ *Pantagruel*, chap. XXIX, éd.cit., p. 529.

⁶⁶⁴ *Idem*, p.531

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p.529.

⁶⁶⁷ *Pantagruel*, chap. XXVIII, « Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée. Et de ce que l'auteur vit dedans sa bouche »

« Il vous faut entendre que, par le conseil des médecins, fut décrété qu'on ôterait ce que lui faisait le mal à l'estomac. Et de fait, l'on fit .XVII. grosses pommes de cuivre (...) en telle façon que on les ouvrait par le milieu et fermait à un ressort. En l'une entra un de ses gens portant une lanterne et un flambeau allumé. Et ainsi l'avalla Pantagruel comme une petite pilule. En cinq autres, entrèrent trois paysans, chacun ayant une pasle à son col. En sept autres entrèrent sept porteurs de coutrets, chacun ayant une gourbeille à son col. En quatre autres, quatre pionniers, chacun portant un pic. Et ainsi furent avalées comme pilules. »⁶⁶⁸

Porteur de lanterne, paysans, porteurs de hottes et pionniers prennent place à l'intérieur de ces vaisseaux fantastiques, « pilules »-sous-marins pour sonder les profondeurs organiques. Ils plongent grâce à leur protection dans « un gouffre horrible » aux vapeurs méphitiques propres d'un lac infernal. L'estomac de Pantagruel devient dès lors un avatar des Enfers antiques ou des écuries d'Augias, encombré qu'il est d'« une montjoie d'ordure » qu'il faut dégager. Les aventuriers de cette navigation médicale réussissent leur mission, ce qui permet à toute la compagnie de poursuivre ses pérégrinations par le vaste monde.

Le voyage à l'intérieur du corps du géant est un motif traditionnel du genre, repris dans *Gargantua*⁶⁶⁹ ; il est pourtant traité ici de manière originale : la proximité avec la navigation finale lui conférerait-elle ses airs de science-fiction avant la lettre ? Les « pilules »-vaisseaux inscrivent le mécanique dans l'organique, avant même que Quaresmeprenant n'ai fait son apparition. La fin de *Pantagruel* apparaît en effet par de nombreux aspects comme la matrice du *Quart Livre*, par-delà *Gargantua* et le *Tiers Livre* : s'y dessine un monde archipélagique largement ouvert sur le fantastique, et s'y ébauchent le devenir machine du corps malade ainsi que le nécessaire *retournement des topoi*⁶⁷⁰.

L'organisme comme un archipel : il est vrai que les connaissances médicales de l'époque ne permettaient pas une compréhension fine des relations entre les organes, ce qui entrave une vision holistique du fait physique⁶⁷¹. Il n'empêche que l'image d'un corps composé d'une enveloppe enserrant une matière informe n'est pas uniquement le fait d'une supposée ignorance : cette vision d'un extérieur lisse recouvrant richesses et monstres rejoint aussi certaines conceptions de la Nature et de la matière, tout comme un vécu concret de la corruptibilité et limitation des fonctions vitales. Telle une outre fragile, la peau recouvre et enserre des organes aux réactions autonomes et à la vie imprévisible. L'exemple déjà évoqué des habitants de l'île d'Outre l'illustre de façon macabre :

⁶⁶⁸ *Pantagruel*, chap. XXIX, éd.cit., p.527

⁶⁶⁹ *Gargantua*, chap. XXXVI, « Comment Gargantua mangea en salade six pelerins »

⁶⁷⁰ Pantagruel se purge de manière burlesque, mais ce faisant il devient le modèle du Pantagruéliste : le lecteur lui-même doit se purger de tout malveillance afin de pouvoir s'ouvrir au retournement des signifiants et au déchiffrement des signes qui va avoir lieu dans les derniers livres de la geste gigantesque.

⁶⁷¹ L'anatomie était néanmoins en pleine révolution : Vésale a publié en 1543 à Bâle son *De corporis fabrica*, richement illustré, que Montaigne connaît probablement, puisqu'il fait preuve de connaissances anatomiques assez précises : « Je m'estalle entier : c'est un skeletos où, d'une vuë, les veines, les muscles, les tendons paroissent, chaque pièce en son siege. » Essais, II, 6, éd.cit., p.379.

« Ils estoient tous oultrés et tous pedoient de graisse ; et apperceusmes (ce que n'avois encores veu en païs autre) qu'ils deschiqetoient leur peau pour y faire bouffer la graisse, ne plus ne moins que les sallebrenaux de ma patrie descouppent le hault de leurs chausses pour y faire bouffer le taffetas. Et disoient ce ne faire pour gloire et ostentation, mais autrement ne pouvoient en leur peau. (...) selon l'usage du pays finoit ses jours en crevant, plus ne pouvant le perytoine et peau par tant d'années deschiqetée clorre et retenir ses trippes qu'elles ne effondrassent par dehors, comme d'un tonneau deffoncé. »⁶⁷²

La peau est une enveloppe fragile, et les organes et « trippes » sont toujours prêts à déborder. Au lieu d'être nourricière, l'abondance est ici meurtrière : se déversant du tonneau corporel défoncé, les intestins se répandent au cours de « crevailles » qui n'ont rien de festif.

L'étrangeté de ce corps indocile et débordant fait que l'expérience physique que peut avoir de lui-même le sujet s'apparente à une découverte de terres inconnues : la véritable *terra incognita* pour Montaigne n'est pas tant le Nouveau monde que son propre organisme. Partant du constat de l'irréductible imprévisibilité de son sexe⁶⁷³, Montaigne décrit l'étrangeté de ce corps dont les organes et les fonctions n'obéissent qu'à eux-mêmes :

« Cette mesme cause qui anime ce membre, anime aussi sans nostre sceu le cœur, le poulmon et le poul : la veue d'un object agreable respandant imperceptiblement en nous la flamme d'une emotion fievreuse. N'y a-t-il que ces muscles et ces veines qui s'elevent et se couchent sans l'adveu, non seulement de nostre volonté, mais aussi de nostre pensée ? Nous ne commandons pas à nos cheveux de se herisser, et à nostre peau de fremir de desir ou de crainte. La main se porte souvent où nous ne l'envoyons pas. La langue se transit, et la voix se fige à son heure. Lors mesme que, n'ayans de quoy frire, nous le luy deffendrons volontiers, l'appetit de manger et de boire ne laisse pas d'esmouvoir les parties qui luy sont sujettes, ny plus ny moins que cet autre appetit : et nous abandonne de mesme, hors de propos, quand bon luy semble. Les utils qui servent à descharger le ventre, ont leurs propres dilatations et compressions, outre et contre nostre advis, comme ceux-cy destinez à descharger nos roignons. »⁶⁷⁴

Entre le « membre » et les « roignons » se dessine une cartographie chaotique en apparence, qui va et vient des organes (le cœur) aux fonctions (l'appétit) en passant par les membres (la main), dans un mouvement entre intérieur et extérieur qui semble ne répondre qu'au pur caprice de l'auteur. Mais ces différents royaumes corporels indépendants sont décrits dans un ordre logique : Montaigne part

⁶⁷² *Cinquième Livre*, chap. XVI, éd.cit., p.1379-1381.

⁶⁷³ « On a raison de remarquer l'indocile liberté de ce membre, s'ingerant si importunement, lors que nous n'en avons que faire, et defaillant si importunement, lors que nous en avons le plus affaire, et contestant de l'autorité si imperieusement avec nostre volonté, refusant avec tant de fierté et d'obstination noz sollicitations et mentales et manuelles. » *Essais*, I, 21, éd.cit., p. 102. Le sexe masculin semble avoir une volonté propre, et se comporte presque comme un « homuncule » greffé sur le corps de son propriétaire – le sujet est loin d'être maître de son propre corps, au point qu'il doit composer avec ses parties !

⁶⁷⁴ *Idem*. Nous retrouvons une reformulation de ce texte, enrichi par l'expérience concrète, en II, 6 : « J'avoy mon estomac pressé de ce sang caillé, mes mains y couroient d'elles mesmes, comme elles font souvent où il nous demange, contre l'advis de nostre volonté. Il y a plusieurs animaux, et des hommes mesmes, apres qu'ils sont trespassez, ausquels on voit resserrer et remuer des muscles. Chacun sçait d'experience qu'il y a des parties qui se branslent, dressent et couchent souvent sans son congé. », *Essais*, éd.cit., p.376

du « membre » pour décrire après lui ce qui palpète (le cœur, les poumons, le pouls mais aussi les muscles et les veines qui se gonflent au gré de l' « émotion »), puis ce qui se hérissent (les cheveux et la peau) et enfin ce qui se meut (la main, la langue), dans une gradation du plus involontaire au plus maîtrisable (la main a beau désobéir, il est possible de l' « envoyer » volontairement dans une direction choisie, tout comme la langue, qui n'est pas toujours « transie » et est capable d'articuler une « voix »). Le désir et l'émotion sont les deux causes majeures qui ont raison de la volonté et de la pensée : à leur suite, les fonctions vitales et les organes eux-mêmes en sont altérés. La voix, qui peut se figer avec l'immobilisation de la langue, joue un rôle de pivot dans l'explication : effet de l'utilisation d'un organe, elle est aussi la manifestation la plus noble de la bouche, ce que Montaigne fait semblant d'ignorer en passant directement à l'évocation de l'appétit, puis du ventre et des « roignons ». L'impossible maîtrise du corps se manifeste d'abord dans l'incapacité à contrôler les fonctions vitales – du « for intérieur » à la pointe de la langue, l'individu est parcouru par des forces qui lui échappent – puis dans l'autonomisation des fonctions digestives : les intestins « ont leurs propres dilatations et compressions ». Chaque élément de cet univers rebelle, s'il partage une même indocilité, semble totalement déconnecté de tous les autres ; il n'y a que le parcours en plongée de la bouche à la défécation, évoquée par les « utils qui servent à descharger le ventre », qui dessine une suite moins discrète. Montaigne semble parcourir son corps tel un curieux désabusé, en voyageur prévenu contournant les écueils et souffrant avec stoïcisme les affres de la navigation.

Le voyage se conclut en fanfare, dans un véritable concert de pets :

« Et ce que, pour autoriser la toute puissance de nostre volonté, Saint Augustin allegue avoir veu quelqu'un qui commandoit à son derriere autant de pets qu'il en vouloit, et que Vives, son glossateur, encherit d'un autre exemple de son temps, de pets organisez suivants le ton des vers qu'on leur prononçoit, ne suppose non plus pure l'obeissance de ce membre : car en est il ordinairement de plus indiscret et tumultuaire. Joint que j'en scay un si turbulent et revesche, qu'il y a quarante ans qu'il tient son maistre à peter d'une haleine et d'une obligation constante et irremittente, et le menne ainsin à la mort. »⁶⁷⁵

A Saint Augustin et à Vives qui prétendent que la ventosité est maîtrisable et peut être la preuve d'un contrôle de l'intellect sur les fonctions organiques, Montaigne oppose sa propre et douloureuse expérience : il évoque à de nombreuses reprises dans les *Essais* la fragilité de son estomac et les désagréments que lui cause sa digestion paresseuse ; il se dépeint ici accablé de maux de ventre et d'aérophagie, et ce depuis pas moins de quarante ans. Ce sont là pour lui les signes avant-coureurs d'une mort proche. Forçant le trait jusqu'au grotesque, Montaigne devient un avatar bien réel des habitants fantastiques de l'île de Ruach :

⁶⁷⁵ *Essais*, I, 21, éd.cit., p.102-103.

« ilz vesnent, ils pedent, ilz rottent copieusement. Ilz patissent toutes sortes et toutes especes de maladies. (...) Ilz meurent tous Hydropicques tympanites. Et meurent les hommes en pedent, les femmes en vesnent. Ainsi leur sort l'ame par le cul. »⁶⁷⁶

Figures intestinales

Dans *Pantagruel* et *Gargantua*, la tripe est globalement joyeuse ; dans le *Quart Livre*, elle est toujours un élément majeur du comique, mais elle devient un véhicule de mort. Chez Montaigne seule subsisterait cette notion : le bas corporel est signe de corruption inéluctable, jamais de joie vitaliste. Cette putréfaction progressive de la tripe serait-elle une nouvelle occurrence du *travail de l'informe* qui serait à l'œuvre d'un auteur à l'autre ? Comme pour la Cornucopie, cette affirmation est à nuancer : très chrétiennement, le ver est inéluctablement dans le fruit, mais la pourriture n'est pas forcément marquée du sceau de l'irré récupérable. Lorsqu'il se manifeste, le bas corporel rabelaisien est une matérialisation de la vitalité du monde, mais il est déjà porteur des germes de la corruption. Et chez Montaigne, même si l'estomac est l'organe qui traduit le plus clairement la condition mortelle de tout humain, l'intestin peut également être positivement connoté. Entre les *Cinq Livres* et les *Essais* est bien évidemment perceptible une dégradation du bas corporel, mais cette dégradation n'est ni linéaire ni irréversible ; le mouvement /anti/cornucopien qui sur tout fait sans cesse retour revêt l'intestinal de rôles et fonctions parfois inattendus.

La tripe, digérante autant qu'ingérée, est tout d'abord source de plaisir, mais elle est également facteur d'indigestion – machine de « mollification » avant de devenir organe de durcissement, tyran « impérieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflectible »⁶⁷⁷. Les géants et leur compagnie sont grands consommateurs d'abats, de triperie et de pâtés divers, et ils ne laisseraient jamais passer l'occasion de s'en délecter, d'autant plus si les provisions risquent de se gâter et qu'il faut se sacrifier pour ne pas les laisser perdre :

« Les tripes furent copieuses, comme entendez : & tant friandes étaient que chacun en léchait ses doigts. Mais la grande diablerie à quatre personnages était bien en ce que possible n'était longuement les réserver. Car celles fussent pourries. Ce que semblait indécent. Dont fut conclu qu'ils les baufferaient sans rien perdre. »⁶⁷⁸

Comment Gargamelle pourrait-elle déceimment écouter les avertissements de son mari, devant une telle profusion de gourmandises ? Même la référence scatologique ne la décourage pas :

« Le bonhomme Grandgousier y prenait plaisir bien grand, & commandait que tout allât par écuelles. Disait toutefois à sa femme qu'elle ne mangeât le moins, vu qu'elle approchait de son terme, & que cette tripaille n'était viande moult louable. Celui (disait-il) a grande envie de mâcher merde, qui d'icelle le sac mangeue. Nonobstant ces remontrances, elle en mangea

⁶⁷⁶ *Quart Livre*, chap. XLIII, éd.cit., p.1099

⁶⁷⁷ *Quart Livre*, chap. LVII, éd.cit., p. 1161.

⁶⁷⁸ *Gargantua*, chap. III, éd.cit., p.31

seize muids, deux bussars, et six tepins. Ô belle matière fécale, qui devait boursoufler en elle ! »⁶⁷⁹

Le propos est contradictoire : Grandgousier le premier sert les tripes en quantité, et encourage les convives à s'en régaler ; mais il rappelle explicitement qu'il s'agit là finalement de merde, et que bien étrange est celui qui en mange avec plaisir. L'avertissement permet de souligner la conjonction des trois ventres : le ventre estomacal, le ventre intestinal et le ventre génital sont au travail dans le corps de Gargamelle, et leur confrontation ne peut se terminer que par un général « escappement », annoncé d'entrée de jeu dans le chapitre. La naissance de Gargantua, aussi prodigieuse soit-elle, s'apparente à une gigantesque indigestion, et le nourrisson est presque déféqué plutôt que délivré :

« Et la tâtant par le bas, trouvèrent quelques pellauderies, assez de mauvais goût, et pensaient que ce fût l'enfant : mais c'était le fondement qui lui escappait, à la mollification du droit intestine, lequel vous appelez le boyau culier, par trop avoir mangé des tripes (...). »⁶⁸⁰

Sans l'intervention du « restrictif si horrible », le personnage principal surgissait du ventre de sa mère mêlé à la merde dithyrambique (excrément issu de la digestion d'excrément, cette « mollification » devient merde quitessentielle) qui s'en échappe. Or même dans l'univers gigantal le héros ne saurait naître de façon dégradante. Les conduits originaux empruntés par l'enfant sauvent l'honneur et la noblesse de l'accouchement. Il y a néanmoins dans cette naissance une confusion dérangement : le ventre générateur est aussi un ventre dévorateur insatiable. Gargamelle n'a pas su modérer son appétit, elle en souffre les conséquences ; en cela, elle est l'exemple même de toutes les figures féminines des *Cinq Livres* : « gloutes » et « tenaces », toutes les « matrices »⁶⁸¹ ont un appétit indomptable – le sexe féminin est un véritable système digestif auquel il ne manque que les dents ! La confusion entre l'intestin et l'utérus, entre digestion et génération, est un trait caractéristique de l'univers gigantal⁶⁸² ; les fonctions vitales se déroulent en circuit fermé, et de l'excrément à l'enfantement il n'y a pas de solution de continuité. De la bouche à l'anus tout comme

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ *Gargantua*, chap. V, éd.cit., p.39

⁶⁸¹ Ainsi sont qualifiés les organes génitaux des Utopiennes : « les Utopiennes portoient matrices tant amples, gloutes, tenaces, et cellulées par bonne architecture, que, au bout de chascun neufvieme moys, sept enfans pour le moins, que masles que gemelles, naissoient pour chascun mariage (...). », *Tiers Livre*, chap. I, éd.cit., p.557.

⁶⁸² Les « Andouilles farfelues » du *Quart Livre* concrétisent ce fantasme oral-anal : « Phalliques et fécales, elles n'en demeurent pas moins des saucisses, conjuguant ainsi les jouissances de la bouche, celles du sexe et celles de l'excrétion. En elles se cristallisent deux solidarités d'ordinaire inavouées : l'affinité du plaisir alimentaire et du plaisir érotique, la parenté secrète des activités orales et anales ». Michel Jeanneret, « Rabelais, les monstres et l'interprétation des signes », *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans-Caen, Paradigme, 1994, p.108.

de la bouche au vagin, d'un orifice à l'autre, le texte parcourt un chemin circulaire insistant, qui éclate dans toute sa stérilité dans les épisodes consacrés à maître Gaster dans le *Quart Livre*⁶⁸³.

Mais c'est chez Montaigne que le texte mime véritablement les circonvolutions organiques⁶⁸⁴ ; la métaphore de l'indigestion⁶⁸⁵ comme mode d'acquisition du savoir côtoie la figure du pli et du repli :

« C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations. »⁶⁸⁶

L'allure vagabonde, les airs et agitations de l'esprit, qui évoquent tous la légèreté et la transparence, contrastent fortement avec la référence proprement intestinale que recouvrent les « profondeurs opaques de ses replis internes ». Est-ce à dire que, parce qu'il associe sa quête à une plongée dans ses tripes, Montaigne dévalorise ici son œuvre ? Il nous semble qu'il n'en est rien, bien au contraire : l'auteur a beau comparer sa recherche à celle d'un spéléologue dans l'organique, il décrit la grande difficulté de son travail, son utilité et les mérites qu'il attache à son aventure. Quelques lignes plus loin, il déclare la grande dignité de son art, tout en employant l'adjectif « informe »⁶⁸⁷ : une valorisation se produit ici qui prend le contrepied de l'acception traditionnelle de l'adjectif, et manifeste l'élaboration complexe qui a lieu dans le texte. Entre Rabelais et Montaigne, finalement, la tripe la plus « noble » n'est pas là où on pouvait l'attendre : celle de Montaigne est revêtue de la dignité de l'humain⁶⁸⁸, là où celle de Rabelais se rabaisse d'elle-même par l'outrance carnavalesque

⁶⁸³ En relisant la naissance de Gargantua sous les auspices de Gaster (à rebours de l'ordre narratif, donc), nous voudrions nuancer les propos de Michel Jeanneret, en indiquant que les germes de la tyrannie du ventre sont déjà contenus dans les prétendues joies de la tripe : « Depuis les festins euphoriques et libérateurs de *Gargantua* et *Pantagruel*, quelque chose, manifestement, s'est brisé. Se goberger, jadis, c'était réhabiliter le « bas corporel » et les instincts, c'était s'intégrer à la collectivité et à la nature. Faire résonner dans le texte la truculence des propos de table, c'était y injecter des énergies nouvelles. (...) Or cette cohésion, dans l'ordre moral comme dans le système du discours, ne fonctionne plus. La tripe et son intolérance, souvent antipathiques, parfois abjectes, se chargent d'un signe négatif. Au lieu d'unifier les plans de l'expérience et du langage, la nourriture en accuse plutôt les incompatibilités ; elle illustre les méfaits de la fixation sur une activité ou un sens exclusifs. » Michel Jeanneret, « Quand la fable se met à table », *Le défi des signes, op.cit.*, p.161.

⁶⁸⁴ « Montaigne est un pli de son propre texte », écrit Terence Cave (*op.cit.*, p.287).

⁶⁸⁵ Montaigne renchérit à plusieurs reprises sur l'origine proprement excrémentielle des *Essais* : ainsi les assimile-t-il à une ventosité, « Pour finir ce notable commentaire, qui m'est échappé d'un flux de caquet, flux impetueux par fois et nuisible » (*Essais*, III, 5, éd.cit., p.897), ou encore, de manière plus explicite, à des excréments, « Si ay-je veu un Gentilhomme qui ne communiquoit sa vie que par les operations de son ventre : vous voyez chez luy, en montre, un ordre de bassins de sept ou huit jours ; c'estoit son estude, ses discours ; tout autre propos luy pouoit. Ce sont icy, un peu plus civilement, des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lache et tousjours indigeste. » (*Essais*, III, 9, éd.cit., p.946).

⁶⁸⁶ *Essais*, II, 6, éd.cit., p.378.

⁶⁸⁷ « Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragere. » Idem, p.379

⁶⁸⁸ Une dignité faite d'une contradictoire modestie et d'une conscience aiguë de la limitation propre au corps et à l'esprit.

qui confine non à la renaissance mais à la corruption. La circonvolution intestinale qui définit le texte montaignien est en elle-même un mécanisme d'élucidation :

« J'ay toujours une idée en l'ame, et certaine image trouble, qui me presente comme en songe une meilleure forme que celle que j'ay mis en besongne⁶⁸⁹, mais je ne la puis saisir et exploiter. Et cette idée mesme n'est que du moyen estage. (...) Je ne sçay faire valoir les choses pour le plus que ce qu'elles valent, ma façon n'ayde rien à la matiere. Voilà pourquoy il me la faut forte, qui aye beaucoup de prise et qui luise d'elle mesme. Quand j'en saisis des populaires et plus gayer, c'est pour me suivre à moy qui n'aime point une sagesse ceremonieuse et triste, comme fait le monde, et pour m'esgayer, non pour esgayer mon stile, qui les veut plustost graves et severes (au moins si je dois nommer stile un parler informe et sans regle, un jargon populaire et un proceder sans definition, sans partition, sans conclusion, trouble, à la guise de celui d'Amafanius et de Rabirius). »⁶⁹⁰

Sous le patronage à rebours de deux auteurs blâmés par Cicéron pour leur prose facile⁶⁹¹, le développement de la pensée ne peut qu'être problématique. Le déroulement et l'exploration d'une « certaine image trouble » qui échappe et ne se laisse pas saisir simplement ne se fait pas par paliers logiques ou par comparaisons visant à clarifier le référent premier ; elle se fait plutôt par obscurcissements successifs : du « songe » de l'âme à la « matiere », la « besongne » d'écriture passe par un mimétisme entre la plume et la pensée. Le « stile » est donc lui aussi « informe » et « trouble », pour mieux rendre les hésitations et les à-peu-près de l'intellect. De la considération générale de l' « idée », le texte descend par degrés (« estage ») dans le « stile » qui, dans son flou même (« sans definition, sans partition, sans conclusion »), redouble l'état nébuleux de l'esprit. Les strates textuelles s'entretiennent⁶⁹², mais au lieu de venir préciser ou dégager l' « image trouble », elles abondent la sensation de confusion et de perte des repères : Montaigne « clarifie » ainsi sa figure en l'assombrissant, fidèle en cela à son programme consistant à « pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes ». Plus le discours avance dans les tréfonds de la pensée, plus il

⁶⁸⁹ La formule est assez bataillienne...

⁶⁹⁰ *Essais*, II, 17, éd.cit., p.637.

⁶⁹¹ « Vides autem eadem ipse ; didicisti enim non posse nos Amafinii aut Rabirii similes esse, qui nulla arte adhibita de rebus ante oculos positos vulgari sermone disputant, nihil definiunt nihil partiuntur nihil apta interrogatione concludunt, nullam denique artem esse nec dicendi nec disserendi putant » - « Vous le voyez vous-même ; car vous savez que nous ne pouvons ressembler à ces Amafinius, à ces Rabirius, qui, sans aucun art, dissertent sur toutes choses en style vulgaire, n'emploient ni définitions ni divisions, argumentent sans aucune rigueur, et croient enfin que l'art de la parole et celui du raisonnement sont de pures chimères. » Cicéron, *Secondes Académiques*, I, 2, dans *Œuvres complètes*, trad. de M. Nisard, Paris, Collège de France, 1848.

⁶⁹² « [A] J'ay tousjours une idée en l'ame [C] et une certaine image trouble [A] qui me presente [C] comme en songe [A] une meilleure forme que celle que j'ay mis en besongne, mais je ne la puis saisir et exploiter. Et cette idée mesme n'est que du moyen estage. (...) Je ne sçay faire valoir les choses pour le plus que ce qu'elles valent, ma façon n'ayde rien à la matiere. Voilà pourquoy il me la faut forte, qui aye beaucoup de prise et qui luise d'elle mesme. [C] Quand j'en saisis des populaires et plus gayer, c'est pour me suivre à moy qui n'aime point une sagesse ceremonieuse et triste, comme fait le monde, et pour m'esgayer, non pour esgayer mon stile, qui les veut plustost graves et severes (au moins si je dois nommer stile un parler informe et sans regle, un jargon populaire et un proceder sans definition, sans partition, sans conclusion, trouble, à la guise de celui d'Amafanius et de Rabirius). » *Essais*, II, 17, éd.cit., p.637, avec indication des strates textuelles.

s'entortille et devient sinueux. L'apparition de l'informe dans le texte n'est pas uniquement circonstancielle ou ponctuelle, elle indique le fonctionnement original d'une écriture qui, pour mieux « coller » à son étrange sujet, procède par opacification et circonvolution.

2.2.3 Vertige des listes⁶⁹³

La digestion rabelaisienne accouche de personnages, l'indigestion montaignienne donne naissance au texte : dans les deux cas, l'informe est autant une métaphore du texte qu'une technique d'écriture. Cornucopies dévoyées, archipels délirants et intestins revêches dessinent un paysage où l'altération des *topoi* classiques aboutit à l'ébauche d'une nouvelle cartographie faite d'incompatibilités laissées irrésolues, à charge pour le lecteur d'en « lécher » sa propre matière. L'informe dérange le texte, et ce dérangement aboutit dans les deux cas étudiés à une prolifération : l'/anti/cornucopie est bavarde, et malgré les difficultés et les corruptions qui menacent, elle déborde. Or dans ce débordement même il est possible de voir tout autant une échappée volontaire et libératrice que la mise en scène d'un échec de l'écriture : quelle valeur donner aux listes qui prolifèrent dans les *Cinq Livres*, et comment comprendre celles des *Essais* ? Lorsque le texte s'adonne aux joies de l'énumération, quel effet cherche-t-il à produire ? Laisser libre cours aux productivités de la *copia*, en multipliant les *verba* autour d'une *res*, fait montre d'une virtuosité sans commune mesure, mais ce faisant le texte se fige et s'immobilise dans une incantation qui laisse le lecteur perplexe et fasciné. Le but est-il de contenir le monde dans la page, ou de montrer à quel point le texte ne saurait être que fragment ? Comment lit-on une liste, et quelle expérience induit-elle ?⁶⁹⁴

⁶⁹³ Nous reprenons involontairement ici le titre de l'ouvrage d'Umberto Eco (*Vertige de la liste*, trad. Myriam Bouzaher, catalogue de l'exposition éponyme du Louvre, Paris, Flammarion, 2009) dont nous ne partageons pas les analyses ; nous cherchons plutôt à évoquer le « vertige taxinomique » perecquien (*Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985, p.162).

⁶⁹⁴ Nous adoptons ici une conception *graphique* de la liste, inspirée par les analyses d'Anne-Marie Christin, plutôt que par la conception structurale issue des travaux de Jack Goody (*La raison graphique* (1977), Paris, Minuit, 1998) qui inspire les récentes analyses de la liste : « l'espace graphique, pour J. Goody, se réduit à celui de la classification. (...) Omission volontaire et aveuglement sont étroitement imbriqués dans la démonstration de J. Goody. L'omission s'explique aisément par l'économie tactique du livre, et elle y trouve sa justification : c'est en raison de son art de construire et de dominer des listes et des tableaux plus encore que par sa connaissance de l'écriture que le lettré s'impose à l'illettré et en déstabilise la culture. (...) L'aveuglement se manifeste lorsque, partant de ce constat ponctuel, Goody généralise sa thèse à toute forme de raisonnement spatial, qui ne peut être chez lui, par principe, que binaire et non ambigu. (...) D'où vient donc cette conception étonnamment restrictive ? Regardons-nous les images ainsi, en les divisant en carreaux, ou bien laissons-nous notre regard errer à sa guise d'un élément à l'autre des figures (...) ? Mais ce n'est pas cet espace – qui cependant a rendu possibles les classifications tabulaires dont il parle – qui intéresse Goody. Le seul qu'il envisage est celui qui a permis de visualiser par le jeu des abscisses et des ordonnées – les axes syntagmatique et paradigmatique – une conception structurale du langage, projetant sur le libre espace des images le spectre phonologique de l'alphabet. (...) Merveilleux, monstrueux pouvoir de l'alphabet. Non seulement il a su transformer et absorber l'expression orale (...) mais il contrôle également l'espace graphique. Devant les tableaux combinés par la parole devenue visible, le regard se discipline de lui-même et renonce à sa liberté. Est-ce crédible ? Est-ce possible ? La violence du sujet peut-elle être à ce point totalitaire ? » Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p.29-30.

La liste rabelaisienne comme construction spatiale vertigineuse

La critique rabelaisienne analyse traditionnellement les listes du corpus indépendamment les unes des autres, afin de mieux les insérer dans leur contexte immédiat, et d'en dégager un sens. L'« anatomisation » de Quaresmeprenant et les ouvrages de la librairie de Saint Victor sont, dans cet ordre, les deux textes qui concentrent le plus l'attention et les commentaires⁶⁹⁵, mais très rarement en tant que listes. Les avis sont mitigés sur ces « pans de texte » semi-indépendants du récit: considérés comme des excroissances plus ou moins gênantes⁶⁹⁶, ils ne sont intégrés dans l'économie globale de la narration qu'au prix d'une exégèse érudite. Leur présence mobilise le lecteur, qu'il choisisse d'essayer de comprendre, ou qu'il prenne le parti d'ignorer volontairement ces longues pages qui n'apportent rien à l'action⁶⁹⁷. Il serait peut-être intéressant d'essayer de les voir en premier lieu non pas comme des objets à intégrer dans le continuum mais plutôt comme des *passages* gênants sur lesquels la lecture bute : à l'image des archipels parmi lesquels serpente la narration, ces textes imposent leur propre navigation. Une typologie fondée sur leur présentation spatiale est nécessaire : deux grands blocs⁶⁹⁸ se dessinent, listes horizontales de *Pantagruel* (la généalogie de

⁶⁹⁵ Quaresmeprenant a pendant longtemps attiré à lui un discours exclusivement médical (A. Le Double, *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Tours, 1899 ; articles des docteurs Albarel et Le Double dans *Revue d'études rabelaisiennes*, IV, 1906). A partir des années 1970, la compréhension du rôle du médical dans l'« anatomisation » du monstre s'est complexifiée (R. Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p.288-289), pour laisser place ensuite à des analyses plus proches de la matérialité du texte (Marie-Madeleine Fontaine, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », *Rabelais in Glasgow*, actes de colloque, Glasgow University Printing Unit, 1984, p.87-112 ; Samuel Kinser, « Who is Quaresmeprenant ? », *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.69-92 ; entre autres). Aucune analyse de l'effet-liste (pour reprendre le titre du colloque qui s'est tenu à Metz en 2011, *Liste et effet liste en littérature*, actes de colloque, sous la direction de Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel, Paris, Classiques Garnier, 2012) du texte n'est pourtant encore intervenue, et ce même dans les articles de critiques intéressés par la question comme Louise Million (qui publie « La liste d'animaux venimeux du *Quart livre* de Rabelais : une anti-nomination » dans *Liste et effet liste*, mais qui traite par ailleurs Quaresmeprenant, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme », *Images Re-vues*, 6, 2009). Cette relative inattention au niveau purement formel tient-elle de l'oubli, de l'inintérêt ou de la difficulté ? La liste des livres de Saint Victor a quant à elle une histoire critique similaire, mais il existe désormais une contribution sur son statut spécifique de liste, voir Raphaël Cappellen, « Rabelais et la bibliothèque imaginaire. Liste énigmatique et création générique », *Liste et effet liste en littérature, op.cit.*, p.163-174. C'est également dans ces actes de colloque que figure la première (à notre connaissance) analyse globale des listes rabelaisiennes en tant que listes (même si le choix d'exemples n'est pas exhaustif, chose étonnante dans un article aussi systématique) : Marc Bonhomme, « Liste et énonciation parodique chez Rabelais », *Liste et effet liste en littérature, op.cit.*, p. 195-208. Nous nous appuyons bien évidemment sur toutes ces analyses précieuses.

⁶⁹⁶ « Dès lors qu'on remet l'allégorie à sa place pour reconnaître un prix au moins égal à la diction du narrateur ou des camarades, les listes, par exemple, bien loin de niveler le récit, apparaissent au contraire, pour qui sait lire, comme de merveilleuses réserves d'énergie lexicale ». Michel Jeanneret, « Quand la fable se met à table », *Le défi des signes, op.cit.*, p. 163. Manière aimable de dire qu'il faut se faire violence pour ne serait-ce qu'apprécier un peu ces listes récalcitrantes à l'analyse...

⁶⁹⁷ Qui n'a jamais « sauté » totalement ou partiellement ces listes, que l'on traite avec autant de secrète désinvolture que les descriptions chez Balzac ? Faute impardonnable de lecteur pressé, il est vrai, mais faute indicative d'une certaine économie du texte.

⁶⁹⁸ Nous partons ici de l'édition Céard, Defaux et Simonin, qui présente les listes de *Pantagruel* et de *Gargantua* à l'horizontale ; Raphaël Cappellen prend le parti de commenter la disposition verticale des éditions de 1537. Il

Pantagruel⁶⁹⁹ et les ouvrages de la librairie de Saint Victor⁷⁰⁰) et *Gargantua* (les torcheculs⁷⁰¹ et la liste des jeux⁷⁰²), et listes verticales des *Tiers* (la double liste des couillons⁷⁰³ et liste blason de Triboulet⁷⁰⁴) et *Quart Livre* (Quaresmeprenant⁷⁰⁵, liste des cuisiniers⁷⁰⁶, liste des offrandes à Gaster⁷⁰⁷, liste des animaux venimeux⁷⁰⁸). Le *Cinquième Livre*, qui joue sur la répétition (notamment dans les dialogues), ne compte pas de véritables listes⁷⁰⁹.

Les listes des deux premiers livres sont de taille inégale : deux listes courtes (la généalogie et les torcheculs), côtoient deux des listes les plus longues du cycle pantagruélique (Saint Victor et les jeux, avec respectivement cent trente-neuf titres⁷¹⁰ et deux-cent dix-sept occurrences). Procédant toutes par « cumul » et « imbrication d’hypodiscours »⁷¹¹, elles creusent en profondeur l’espace narratif en l’ouvrant sur de nombreux métatextes, tout en opérant un étalement qui accélère la lecture : la concaténation anaphorique qui structure la généalogie de Pantagruel (« qui engendra Sarabroth, qui engendra Faribroth, qui engendra Hurtaly... ») happe le regard et le mène en bondissant d’un nom à l’autre ; des blocs hétérogènes l’arrêtent ponctuellement (les précisions burlesques sont autant de scansions et de respirations dans le déluge patronymique : « ... qui engendra Titié, qui engendra Eryon, qui engendra Polyphémé, qui engendra Cacé, qui engendra Etion, lequel premier eut la vérole pour avoir dormi la gueule baye, comme témoigne Bartachim ; qui engendra Enceladé, qui engendra Ceé... ») comme pour mieux le faire rebondir. Le catalogue de la librairie de Saint Victor ne ménage même pas de pauses : le regard dévale une véritable montagne de titres entassés en

nous semble intéressant de suivre sa leçon, qui permet de voir plus clairement à l’œuvre une complexification spatiale grandissante, confirmée par les listes des *Tiers* et *Quart Livre*, ce qui indiquerait que la liste devient un enjeu textuel en elle-même.

⁶⁹⁹ *Pantagruel*, chap.I, éd.cit., p.303-305.

⁷⁰⁰ Idem, chap. VII, p. 337-341.

⁷⁰¹ *Gargantua*, chap. XIII, éd.cit., p.77.

⁷⁰² Idem, chap. XX, p.109-111.

⁷⁰³ *Tiers Livre*, chap. XXVI, éd.cit., p.707-711 et chap. XXVIII, p.721-727.

⁷⁰⁴ Idem, chap. XXXVIII, p.783-789.

⁷⁰⁵ *Quart Livre*, chap. XXX, XXXI et XXXII, éd.cit., p.1041-1051.

⁷⁰⁶ Idem, chap. XL, p.1083-1089.

⁷⁰⁷ Ibid., chap. LIX et LX, p.1169-1179.

⁷⁰⁸ Ibid., chap. LXIV, p.1197-1199.

⁷⁰⁹ Nous suivons ici la définition « simple » de la liste que propose Bernard Sève : elle procède par développement d’une série d’assertions élémentaires (« toute liste est produite par une série d’opérations essentiellement graphiques » ; « une liste contient des mots séparés et décontextualisés » ; « une liste s’écrit de préférence de haut en bas » ; « une liste n’est ni nécessairement finie ni nécessairement infinie » ; « une liste n’est pas nécessairement ordonnée »), avant d’en déduire un certain nombre de « marqueurs de listes » fondamentaux (*item*, etc.) et de distinguer différents types et les différentes formes de listes. Cette approche offre un bon point de départ pour envisager dans leur diversité les listes, de toutes natures et de toutes fonctions, et pour comprendre comment elles sont produites, pensées et utilisées. Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

⁷¹⁰ Chiffre atteint par l’édition de 1542, après des adjonction successives aux quarante-deux titres de 1532.

⁷¹¹ Voir Marc Bonhomme, « Liste et énonciation parodique chez Rabelais », art. cit., p.196 et 198.

apparent bric-à-brac. Des structures sérielles sont perceptibles⁷¹² mais leur cohérence est éphémère : comme dans la généalogie, les précaires unités de sens semblent n'être là que pour permettre un répit dans sa course à l'œil affolé.

La présentation des listes en colonnes, qui affiche graphiquement l'hétérogénéité⁷¹³ de tels morceaux de bravoure, devrait offrir un soulagement au regard : la verticalité et la modularité sont déjà des semblants d'organisation. Les deux derniers livres comportent des listes de tailles comparables, si on excepte l'anatomisation de Quaresmeprenant, qui occupe de longues pages et pas moins de trois chapitres complets. Parmi les listes verticales, on trouve deux listes « doubles » (le blason des couillons, d'abord positif puis négatif, occupe deux chapitres distincts, ainsi que la liste des offrandes, classée en jours gras et jours maigres, qui se déploie sur deux chapitres consécutifs), une liste à deux voix (le blason de Triboulet est pris en charge par Pantagruel et par Panurge en même temps), deux listes avec des commentaires « entrelardés » (la liste des cuisiniers et celles des offrandes), une liste « complexe » (l'anatomisation de Quaresmeprenant articule un comparant et un comparé à chaque ligne, mais sur une seule colonne) et une seule liste, la dernière, organisée par ordre alphabétique (la liste des animaux venimeux⁷¹⁴).

⁷¹² « Si la liste est désordonnée, Rabelais agence assez précisément ce désordre. Des séries sont constituées mais la structure sérielle est rompue en permanence. Semblable remarque pourrait être faite pour presque toutes les listes rabelaisiennes. Sur la liste des jeux dans Gargantua par exemple, J.-M. Mehl remarque que « l'ordre devient plus flou après le premier tiers de la liste. Rabelais a commencé par ordonner les jeux qu'il connaissait, puis son imagination et sa fantaisie ont pris le dessus au point d'aboutir à des positions absurdes (*Les jeux au royaume de France*, Paris, Fayard, 1990, p. 495). Il va de soi que nous ne souscrivons pas à la dernière partie de sa remarque, la discontinuité n'étant pas l'effet de la fantaisie mais bien d'une construction. » Raphaël Cappellen, « Rabelais et la bibliothèque imaginaire. Liste énigmatique et création générique », art. cit., p.165, note 3.

⁷¹³ Dans son livre de référence sur la description, Philippe Hamon insiste sur l'hétérogénéité foncière de la liste : il utilise la métaphore du « kyste » qui vient se nicher dans le tissu du texte. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.12

⁷¹⁴ Cette liste serait la seule avec une visée d'efficacité clairement organisée : « [elle] s'insère dans une structure imaginaire cohérente, où le serpent et le venin symbolisent le calomniateur. Il est remarquable que cette liste très érudite soit énoncée par un personnage peu connu pour sa science mais bien plutôt pour sa force physique. On ne peut que s'étonner que ce soit Eusthenes le vigoureux qui prenne en charge cet inventaire très savant, et non Epistemon le docte. Rabelais nous offre d'entrée de jeu un indice concernant la dimension combative de cet énoncé. Les mots enfilés dans ces colonnes ne sont pas présents pour signifier, mais pour créer un effet, d'abord un effet d'étrangeté, puis un effet parodique, et enfin un effet performatif. L'auteur a glissé dans la trame de son roman cette liste très matérielle, composée de signifiants purs, afin de renverser l'insulte des calomniateurs, de la leur renvoyer, à sa manière, la plus étonnante qui soit. En créant cette liste, Rabelais s'engage et dénonce. IL agonit d'injures ceux qui l'ont traîné dans la boue, mais d'une façon détournée, déplacée. L'auteur se révolte et renverse avec une habileté stupéfiante les insultes dont il a fait l'objet. La salive de l'écrivain se mue en poison à l'égard de ceux qui ont voulu empoisonner sa réputation et qui ont mis sa vie en danger. Rabelais purge son roman des mauvais interprètes, cherche à les en éloigner. Il conjure le mal par le mal (...). » Louise Million, « La liste d'animaux venimeux du *Quart Livre* », *Liste et effet liste en littérature*, op.cit., p.217.

Mis à part l'anatomisation de Quaresmeprenant, toutes les listes verticales ont une disposition tabulaire⁷¹⁵ : les mots sont spatialisés en blocs typographiques qui obligent l'œil à une gymnastique particulière. En effet, comment lire ces colonnes ? De gauche à droite et de haut en bas, comme cela semblerait évident ? Ou de haut en bas puis de gauche à droite, ce qui est également possible ? Cette question qui peut sembler anodine modifie la perception du texte. La liste des animaux venimeux organise explicitement sa réception : d'« Aspicz » à « Viperes », on perçoit rapidement l'ordre alphabétique, qui suppose que l'œil longe les colonnes de haut en bas puis de gauche à droite. Les listes des cuisiniers et celles des offrandes rythment intérieurement leur lecture, reprenant le principe de scansion par pause explicative déjà appliqué dans la généalogie de Pantagruel :

« ...

Vitvieulx. Balafgré.

Vitvelu. Maschouré.

Mondam, inventeur de la saulse *Madame*, et pour telle invention feut ainsi nommé en language Escosse François.

Clacquedens. Guauffreux.

Badiguoincier. Saffranier.

... »⁷¹⁶

Comme dans la généalogie, l'explicitation d'un nom suspend momentanément le flux pour mieux lui permettre de repartir ensuite. Ce rythme semble mimer le mouvement respiratoire : les commentaires dans la liste des offrandes sont de véritables « pauses pour boire » qui doivent éviter l'étouffement d'une déglutition rendue plus que difficile par l'extrême abondance des mets et des mots.

« ...

Hallebrans. Porcespicz.

Maulvys. Girardines.

Flamans, Cignes.

Ranffort de vinaigre parmy. Puys grands

Pastez de Venaison. Beuignetz.

⁷¹⁵ Cette disposition ferait la parodie des blasons du corps féminin, selon Marc Bonhomme (art.cit.), qui connaissaient dans les années 1530-1550 une incroyable vogue. Or cette idée de parodie de blason ne peut s'appliquer qu'aux listes du *Tiers Livre* portant sur les couillons et sur le fou Triboulet ; les listes du *Quart Livre* ne « blasonnent » point, tout en présentant la même disposition tabulaire – il nous semble qu'il faut plutôt voir là un artifice typographique efficace, et une dépense de papier (« démesurée et ostentatoire », dixit Louise Million, art.cit., p. 210) autorisée par le succès de librairie des ouvrages de Rabelais.

⁷¹⁶ *Quart Livre*, chap. XL, éd.cit., p.1087

D'allouettes. Tourtes de seize façons.
 ... »⁷¹⁷

Dans le grand déroulement énumératif, de plus petites unités textuelles se donnent alors à consommer plus aisément, évitant l'indigestion du lecteur – il n'est pas anodin que ces listes concernent des « mots de gueule »⁷¹⁸, noms propres de maîtres queux et noms de plats qui ont tous pour mission de mettre littéralement l'eau à la bouche. La liste décrivant Quaresmeprenant ne laissant pas une large marge au vagabondage spatial, il reste les deux blasons du *Tiers Livre* pour lesquels la lecture peut se faire flottante. Cela est particulièrement frappant dans le blason de Triboulet :

« PANTAGRUEL	PANURGE
« F. fatal.	« F. de haute gamme.
f. de nature.	f. de b. quarre et de b. mol.
f. celeste.	f. terrien.
f. jovial.	f. joyeux et folastrant.
f. mercurial.	f. jolly et folliant.
f. lunactique.	f. à pompettes.
f. erractique.	f. à pillettes.
f. eccentricque.	f. à sonnettes.
f. aeteré et junonien.	f. riant et venerien.
f. arcticque.	f. de soustraicte.
f. heroicque.	f. de mere goutte.
f. genial.	f. de la prime cuvée.
(...) ⁷¹⁹ »	

Il est possible de lire d'abord une colonne puis l'autre, mais la mise en présence des deux personnages et les signes typographiques qui introduisent les deux suites comme autant d'éléments d'un dialogue induisent une lecture zigzagante, qui permet de mettre en relation certains termes d'une série et de l'autre, faisant surgir ainsi un « sens caché » ; si on lit de gauche à droite et de haut

⁷¹⁷ *Quart Livre*, chap. LIX, éd.cit., p.1173. Les mécanismes textuels que Rabelais met ici en œuvre rappellent les jeux des Grand Rhétoriqueurs, avec la rime interne dans le vers, l'effet de rime tantôt à l'horizontale tantôt (et le plus souvent) à la verticale... qui perturbent la lecture et la désorientent : on est sollicité dans tous les sens !

⁷¹⁸ Propos de table et mots pour rire autant que paroles colorées, l'expression à double sens est tirée de l'épisode des paroles gelées et dégelées, p. 1157.

⁷¹⁹ Où arrêter la citation ? La logique de la liste est exhaustive, mais il est impossible de ne rien oublier. Nous prenons ici le parti arbitraire de ne citer que les premières lignes, qui permettent d'apercevoir la logique de l'assonance à l'œuvre, ainsi que la dérivation de proche en proche, sans qu'il soit possible de détailler tous les effets (de son, de sens, de contiguïté...) que crée la lecture dynamique de la liste.

en bas, on trouve vers la fin de l'énumération ce qui pourrait être compris comme la désignation de la liste elle-même :

« f. hieroglyphicque. f. de rebus. »⁷²⁰

Rebus et hiéroglyphe sont deux formes d'écriture par l'image : notre liste se comporte d'abord comme une illustration, qui occupe la page de manière visuelle avant même de proposer un sens quelconque. Ces deux écritures « à clé » restent muettes pour celui qui faillit à les décoder, menant la lecture à l'échec ; la liste du fou Triboulet, en se donnant des allures de secret ou de blason, semble chercher à induire une lecture exégétique – qui ne peut qu'échouer, faisant tourner le lecteur en bourrique. Le principe mimétique qui régit les listes gastronomiques (on les lit et on les dévore en même temps) est ici appliqué à la folie : le regard se perd dans une forêt de signes qui semblent parfois cohérents, mais qui défont impitoyablement tout effort de décodage.

L'affolement optique est bien réel : la lecture peut totalement faire fi de la linéarité et l'œil peut parcourir la page dans tous les sens, relancé par les rimes internes ; comme dans l'appréciation d'une illustration, il peut revenir là où il est déjà passé, s'attardant sur des désinences à répétition comme sur autant de nuances colorées, ou se laisser retenir plutôt par des suggestions graphiques (la taille inhabituelle d'un mot, très long – « supercoquelicantieux »⁷²¹ – ou très court – « eleu »⁷²², la longueur d'une ligne qui « dépasse » de la tabulation, « gradué, nommé en follie »⁷²³ ou « à espreuve de hacquebutte » qui clôt l'énumération et ferme en même temps graphiquement la colonne), tout comme il peut sauter des lignes ou ne se donner qu'un aperçu photographique du tout, n'appréciant que d'un « coup d'œil ». L'arrêt sur image est également possible, qui détache un mot plutôt qu'un autre du continuum, motivant des accélérations ou des ralentissements en des points toujours différents de la lecture. Enfin, l'œil peut tout aussi bien se faire accompagner de la voix : les listes rabelaisiennes se lisent avec d'autant plus de plaisir qu'on les prononce à voix haute, or la voix a ses propres rythmes, qui ne correspondent pas à ceux de l'œil, et qui retravaillent la temporalité de l'expérience de la liste.

La liste procure avant tout une expérience, faite de choix physiques de lecture, et incite à l'expérimentation – à la relecture inlassable et en boucle, au retour en arrière comme à la réinvention performative de l'ordre proposé. Ce faisant, elle emprisonne paradoxalement l'attention : la pléthore de mots qui arrête le récit annonce une richesse qui s'avère rapidement fallacieuse. La gourmandise verbale peut être satisfaite, mais la recherche de sens ne peut qu'être

⁷²⁰ *Tiers Livre*, chap. XXXVIII, éd.cit., p.789.

⁷²¹ *Idem*, p. 787.

⁷²² *Ibid.*, p. 785.

⁷²³ *Idem*.

déçue par ce qui s'affiche avant tout comme une pure surface à parcourir. La liste peut avoir un pouvoir incantatoire ponctuel⁷²⁴ mais sa logique proliférante peut aussi mettre sur le devant de la page cela même qu'elle aurait voulu écarter : l'anatomisation de Quaresmeprenant, initialement conjuration du monstre redoutable, devient le lieu d'une invasion inquiétante⁷²⁵ qui est d'abord littérale, puisque la liste n'en finit pas d'en finir, que les « contenances » succèdent aux « parties » sans que nous soyons capables de mieux comprendre ou de nous figurer la créature à la fin qu'au début. Nous voilà agitant à notre tour le « tonneau diogenic » dans un affolement plus ou moins volontaire et maîtrisé du sens et de la compréhension, faisant fi de toute logique si tel est notre choix, tentant de reconstruire une logique quand cela s'avère possible⁷²⁶. Le mouvement /anti/cornucopien produisait de la confusion, il provoque ici littéralement le vertige : le corps du lecteur est happé dans les listes, qui le malmènent et le ballottent.

Affolement verbal et gestuel

Etrange efficacité que celle de la liste : plutôt que de faire sens, elle égare et brouille, alors même qu'elle affichait une apparence orthonormée. Cette apparence d'ordre qu'introduit la tabulation ou la simple disposition verticale est un masque que Rabelais emprunte pour mieux égarer son lecteur trop souvent à la recherche d'un sens unique. La puissance graphique de la liste permet de faire déraisonner le texte, l'introduction qu'elle suppose d'un rythme hétérogène ouvre également l'écriture sur la matière et surtout sur le corps. Cet effet vertigineux n'est pas l'apanage exclusif des seules listes verticales : les listes horizontales exploitent tout autant les réflexes graphiques du lecteur, et se jouent de ses habitudes et de sa confiance au fait que la linéarité serait le gage d'une pensée logique. A rebours de la conception de Goody⁷²⁷ qui suppose que la liste est une machine de mise en ordre du monde (et partant un outil de pouvoir), les listes ici observées s'affirment comme des mécaniques *altérantes* qui ouvrent sur l'informe : la disposition paratactique sature l'espace textuel, tout en délitant les structures. Montaigne s'en désole tout en participant au mouvement vertigineux : chez lui les listes prolifèrent, des plus complexes (listes d'exemples) aux plus simples (les

⁷²⁴ L'analyse de Louise Million accorde ce rôle à la liste des animaux venimeux, nous l'avons vu.

⁷²⁵ Invasion du corps par l'ustensile, de l'humain par la machine : voir Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, *op.cit.*

⁷²⁶ L'insistance des efforts exégétiques montre combien l'absence de cohérence peut être angoissante : ces longs textes répétitifs doivent trouver leur place dans le texte, ils doivent livrer un sens au moins partiel, ils doivent pouvoir être réintégrés dans l'économie de l'écriture – le risque de la métastase (pour reprendre la figure du cancer chère à Philippe Hamon) altérerait-il sinon le reste du livre ? Si c'était le cas, comment cela aurait-il lieu ? Et quels en seraient les effets ? Notre tentative de lecture *en surface* essaye de montrer que la métastase de la liste n'est que la manifestation la plus évidente du cancer généralisé (sans que cela ne suppose un quelconque jugement de valeur, cela va sans dire).

⁷²⁷ « La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale ; (...) elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe. » Jack Goody, *La Raison graphique*, *op.cit.*, p. 150.

listes d'adjectifs qualificatifs se rapportant au sujet écrivant et à son activité). Son attitude vis-à-vis de l'énumération et de l'accumulation est pourtant ambivalente, voire parfois schizophrénique.

D'un côté, il critique la prolifération livresque en prenant acte de l'impossible arrêt de l'hémorragie scripturale :

« Et quand seray-je à bout de représenter une continuelle agitation et mutation de mes pensées, en quelque matière qu'elles tombent, puisque Diomedes remplit six mille livres du seul sujet de sa grammaire ? Que doit produire le babil, puisque le bégaiement et desnouement de la langue estouffa le monde d'une si horrible charge de volumes ? Tant de paroles pour les paroles seules ! »⁷²⁸

Le « babil » et le bégaiement des textes sont un mal incontournable, qui étouffe autant le monde que les *Essais* eux-mêmes. Mais d'un autre côté, Montaigne est le premier à entretenir le désordre et à nourrir la parataxe généralisée avec un plaisir non dissimulé. Les conclusions de digression sont ostensiblement marquées à de nombreuses reprises, « Revenons à nos bouteilles »⁷²⁹, « Je m'en revois à Caesar »⁷³⁰, « Mais venons à mon thème »⁷³¹, « Retombons à nos cochés »⁷³², refermant plaisamment les longues parenthèses auxquelles s'adonne l'auteur. Il affiche ainsi la discontinuité de son propre texte, qui serait même l'un de ses principaux agréments – voire un atout :

« Cette farcesse est un peu hors de mon thème. Je m'escare, mais plutôt par licence que par mesgarde. (...). J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades. »⁷³³

Imports intertextuels, énumérations et digressions seraient autant de substantielles nourritures abondant le plaisir de la lecture. Par-delà son érudition, et contrastant avec les figures du texte comme excrément résultat d'une indigestion de savoir, l'écrivain se veut léger et primesautier : son texte bondit et danse, multipliant les entrechats. Nous avons évoqué les circonvolutions du discours, modèle de la progression difficile de la pensée plongeant dans une matière informe ; l'arabesque apparaît ici comme l'avatar gracieux et élégant de ce mouvement entortillé. Est-ce à dire que les puissances /anti/cornuopiennes auraient été conjurées, le mouvement informe devenant chorégraphie maîtrisée ? Une nouvelle fois, le texte concrétise et matérialise dans sa forme même ce qu'il avance à son propos :

« Puisque je ne puis arrêter l'attention du lecteur par le pois, « *manco male* » s'il advient que je l'arrête par mon embrouilleure. – Voire, mais il se repentira par après de s'y être amusé. – C'est mon, mais il s'y sera toujours amusé. »⁷³⁴

⁷²⁸ *Essais*, III, 9, éd.cit., p.946.

⁷²⁹ *Essais*, II, 2, p.344.

⁷³⁰ *Essais.*, II, 33, p. 730.

⁷³¹ *Essais.*, III, 5, p. 847.

⁷³² *Essais.*, III, 6, p. 915.

⁷³³ *Essais*, III, 9, p.994.

⁷³⁴ *Idem*, p. 995.

L'auteur se dédouble dans un dialogue fictionnel, qui met en scène la réception de son œuvre sur un mode moqueur et jovial : à défaut de pouvoir retenir l'attention du lecteur par la densité ou la gravité de la matière présentée, le texte va littéralement le retenir en l'embrouillant, en le prenant dans ses filets. Montaigne s'amuse à réactiver des locutions (*arrêter* et *retenir* l'attention) pour donner à son texte une allure de piège aux alouettes. La « farcissure » est séductrice, la variété propose un plaisir facile, auquel il sera toujours possible de regretter de s'être adonné, après coup – mais ce sera toujours ça de pris.

Babil, bégaiement, gambade renvoient à l'univers enfantin ; Montaigne a beau affirmer son droit à la licence et sa maîtrise finale de l'écrit, il laisse planer un moment l'idée d'un texte léger et inconséquent, qui contraste fortement avec les figures de l'excrément et du pli intestinal travaillées par ailleurs. Entre légèreté et gravité, Montaigne thématise la polarisation dans la liste de « De l'inconstance de nos actions » qui ouvre le livre II. Mimant un emballement verbal temporaire, l'auteur entraîne avec lui le lecteur, complice et prisonnier des entrelacs du texte :

« Honteux, insolent ; chaste, luxurieux ; bavard, taciturne ; laborieux, délicat ; ingénieux, hébété ; chagrin, debonnaire ; menteur, véritable ; sçavant, ignorant, et libéral, et avare, et prodigue, tout cela, je le vois en moy aucunement, selon que je me vire ; et quiconque s'estudie bien attentivement trouve en soy, voire en son jugement mesme, cette volubilité et discordance. Je n'ay rien à dire de moy, entierement, simplement, et solidement, sans confusion et sans meslange, ny en un mot. DISTINGO est le plus universel membre de ma Logique. »⁷³⁵

La liste est d'abord structurée en une suite d'oppositions ; sa progression est calme et rythmée par une ponctuation récurrente qui ordonne le sens. Dans un deuxième temps, le rythme s'accélère : la polysyndète vient terminer l'énumération en affichant l'impossible clôture – la « volubilité » motive le texte. L'acte d'écriture et de pensée s'affiche par là comme un acte de séparation, « *distingo* » : écrire serait mettre en ordre et surtout classer, des deux côtés d'une ligne imaginaire, la profusion des *verba*. Cet essai est programmatique : « il faut sonder jusqu'au-dedans, et voir par quels ressorts se donne le bransle (...) »⁷³⁶, conclut-il, donnant une direction et un but à atteindre à la pensée. Montaigne vient de faire une première incursion explicite dans l'analyse des « ressorts » de la volubilité – sans succès : l'informe complexion de son être profond lui échappe, et la liste reste mise en ordre convenue. Les adjectifs convoqués n'ont pas réussi à pousser le portrait au-delà des catégories déjà connues. « [C]'est une hazardeuse et haute entrepris »⁷³⁷ qui ne semble pour le moment que timidement effleurée. Dans l'« Apologie de Raimond Sebond », nous trouvons une

⁷³⁵ *Essais*, II, 1, éd.cit., p. 335. On perçoit ici la principale différence avec les listes rabelaisiennes : il n'y a pas chez Montaigne de mise en évidence typographique, ce qui fait que les listes dans les *Essais* sont bien moins repérables au premier coup d'œil que dans les *Cinq Livres*, sauf exception.

⁷³⁶ *Idem*, p. 338.

⁷³⁷ *Ibid.*, p.338.

deuxième tentative de confrontation de la pensée avec l'informe, tentative qui passe à nouveau par l'exercice de l'énumération ; la liste est toutefois ici beaucoup plus envahissante et ambitieuse. Glosant sur les différentes manières de communiquer sans paroles, Montaigne passe en revue le langage des yeux, puis des mains et des gestes en général :

« Quoy des mains ? nous requérons, nous promettons, appellons, congedions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doubtons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, tesmoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, mesrpions, deffions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, resjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons ; et quoy non ? d'une variation et multiplication à l'envy de la langue. De la teste : nous convions, nous renvoyons, advoüons, desadvoüons, desmentons, bienveignons, honorons, venerons, desdaignons, demandons, esconduisons, égayons, lamentons, caressons, tansons, soubmettons, bravons, enhortons, menaçons, assureons, enquerons. Quoy des sourcils ? quoy des espauls ? »⁷³⁸

De proche en proche, un verbe en génère un autre, et la liste pourrait ne jamais s'arrêter, régie qu'elle est par « l'envy de la langue ». Les mains, la tête, tout le visage s'engouffrent dans une pantomime effrénée, sans pause ni répit. Le texte dansant « à gambades » du livre III, qui supposait un corps et un langage élégants et maîtrisés dans leur licence même, semble ici très loin : la matière verbale brute jette au visage du lecteur une succession de gestes complexes qu'il semble impossible d'interpréter à la suite – ou alors il faut être un acteur consommé. « Et quoy non ? », interpelle le texte, matérialisant la prétention absurde à l'exhaustivité qui motive la liste. Parcouru de spasmes, le corps se met à parler un langage surdéterminé. L'affolement verbal s'accompagne d'un affolement gestuel ahurissant, que la conclusion quelque peu péremptoire et plate ne saurait masquer, « il n'est mouvement qui ne parle ». Emporté par sa démonstration, Montaigne réussit ici ce qu'il s'était proposé sans y parvenir dans le premier essai de ce même livre : montrer les « ressorts » du branle intérieur. A défaut de les comprendre, il est possible de rendre palpables les mouvements informes ; l'écriture est capable d'approcher l'insondable repli, non pas en se cantonnant à l'arabesque, mais en revenant avec insistance sur ce qui résiste, et en laissant s'épanouir spatialement sur la page le mot dans sa brutale sonorité. Sans compléments, sans subordonnées, tous ces verbes à la suite donnent une image convulsive du sujet – la danse qui est ici exécutée est autrement *altérée* et barbare, plus proche des convulsions grotesques et des monstres des *marginalia* que de la dignité du gentilhomme...

⁷³⁸ *Essais*, II, 12, p.454.

2.3 La *dissolutio* au pouvoir : techniques de l'effondrement du sens

Les écrivains utilisent tout autant l'informe que les dessinateurs⁷³⁹ ; pour les uns comme pour les autres il s'agit de faire tout en montrant le faire, de ne jamais effacer la formation dans la forme. Cela suppose d'accorder une large place à la perturbation : l'artiste, qu'il peigne ou qu'il écrive, n'aura véritablement réussi son entreprise qu'une fois que le récepteur, spectateur ou lecteur, partagera l'instabilité et le doute qui règnent dans cet univers de formes par trop conscientes de leur imperfection originelle. L'ouverture de la figure se fait par le travail de la tache et par l'importance accordée au blanc et aux glissements ; l'ouverture du texte passe par l'ambiguïté et l'empilement métaphoriques, comme par la mise en place d'une écriture toute en circonvolutions, retours et plis. Toutes les formes possibles de la *varietas* sont exploitées dans les deux domaines⁷⁴⁰, sans que la crainte de tomber dans la *loquacitas* et la *dissolutio* ne disparaissent jamais. Bien au contraire, cette inquiétude alimente la réflexion : la prolifération creuse et la vacuité signifiante ne sont pas uniquement des limites, elles peuvent être des outils – des outils pour se perdre en espérant mieux se retrouver ?

La référence aux grotesques, qui fait intervenir ces questions du sens, de la pertinence et de la licence, cristalliserait la méditation théorique et pratique sur le mode d'emploi de l'informe. Le terme apparaît en des endroits critiques : entre le « Proemio » des *Vite* et l'essai « De l'amitié », la nouveauté décorative se transforme en catégorie de pensée. On retrouve le mot dans la courte introduction aux *Songes drolatiques de Pantagruel*, et il informe (sans être jamais cité nommément que dans les sommaires des chapitres des éditions anciennes⁷⁴¹) tout le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville. Sans rentrer dans le détail du débat sur « l'ornement sans nom »⁷⁴² qui occupe la deuxième moitié du XVI^e siècle, il est intéressant d'observer l'installation du terme dans la langue

⁷³⁹ Même s'il n'a pas la même prégnance dans les deux cas : l'informe plastique est immédiatement perceptible, l'informe écrit non.

⁷⁴⁰ Voir à ce sujet Raphaële Mouren, « La *varietas* des philologues au XVI^e siècle : entre *varia lectio* et *variae lectiones* », *La varietas à la Renaissance*, sous la direction de Dominique Courcelles, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2001.

⁷⁴¹ Par exemple l'édition de Londres, 1786, qui énumère une suite de « contes » d'un même chapitre : « Conte de Pâques et du jambon. Naïveté d'une fille de chambre qui pouvait être vérité. Histoire de l'abbé de Grammont et de l'amiral. L'ambassade grotesque. Paysan attrapé y regarde de près, comme chat échaudé craint l'eau froide. » Ces contes se trouvent à la fin du chapitre 78 et au début du chapitre 79 ; l'« ambassade grotesque » désigne l'épisode des ambassadeurs se rendant devant le pape tout barbouillés de crème pour cause de mésinterprétation d'un accident survenu à l'un de leurs pairs (Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd. Michel Renaud, Paris, Gallimard, 2006, p.330-331). L'adjectif « grotesque » utilisé dans l'édition du XVIII^e siècle désigne le caractère risible et ridicule de la scène ; c'est donc le sens moderne qui est employé. L'emploi du terme « grotesque » indique encore, pour l'éditeur d'aujourd'hui, la teneur de l'ouvrage.

⁷⁴² André Chastel, *La grotesque*, Paris, Le Promeneur, 1988. Ce débat a été magistralement décrit et analysé par Philippe Morel dans *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

française ; l'acculturation du mot italien accompagne en effet la mise en place d'un modèle subreptice⁷⁴³ d'œuvre.

Dans l'introduction aux trois arts du dessin, dans le livre consacré à la peinture, Vasari inclut deux chapitres sur les grotesques⁷⁴⁴ : le chapitre XII, qui traite des *sgraffiti* utilisés pour la décoration des façades et sur le procédé utilisé pour faire des grotesques à fresque⁷⁴⁵; et le chapitre XIII, consacré aux grotesques en stuc, c'est-à-dire ciselés en léger relief. Ces deux chapitres font suite au chapitre XI, consacré aux arcs de triomphe dressés lors des fêtes publiques, entrées princières ou mariages royaux, et sont suivis par un court chapitre consacré aux techniques de la dorure et à ses ornements. Les grotesques, qui ont pour vocation d'agrémenter le cadre de l'œuvre, plutôt que de constituer une œuvre à part entière, sont donc eux-mêmes encadrés par un art de l'éphémère, celui du décor, et par les techniques de dorure héritées des anciens enlumineurs, aujourd'hui surtout employées, précise Vasari, « pour le décor des selles, les arabesques et certains ornements »⁷⁴⁶. L'art des grotesques est ainsi désigné comme un art mineur, étroitement lié à la fête, à la parure et à l'art de la dorure – qu'il importe au peintre de maîtriser, puisqu'il permet d'embellir les cadres ouvragés qui finaliseront et mettront l'œuvre peinte en valeur. Art mineur, mais point méprisable : les grotesques sont un exercice de style qui met à l'épreuve la hardiesse et la capacité à masquer l'effort par l'art⁷⁴⁷ qui définit la *bella maniera*. Cet art tient sa noblesse de ses origines antiques :

« Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué. Par la suite des règles furent introduites et l'on fit merveille dans les frises et les compartiments à décorer. »⁷⁴⁸

⁷⁴³ Nous prenons ici pour exemple la méthode employée dans *La théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, Emmanuelle Hénin, François Lecercle et Lise Wajeman (éds.), Turnhout, Brepols, 2012.

⁷⁴⁴ Giorgio Vasari, *Vies, op.cit.*, tome I, livre I, p.180 et p.182.

⁷⁴⁵ « De gli sgraffiti delle case, che reggono a l'acqua; quello che si adoperi a fargli e come si lavorino le grottesche nelle mura. » *Vite.*, éd. de Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Einaudi, Turin, 1986, p.95.

⁷⁴⁶ *Vies*, éd. cit., tome I, livre I, p.186.

⁷⁴⁷ Comme les compositions sur les arcs de triomphe éphémères, les grotesques « vogliono habere tali specie fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera et essere espresse con una gagliardezza che mostri arte e non stento » (*Vite*, éd.cit., p.93).

⁷⁴⁸ « Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per stratezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza

Le caprice, la fantaisie qui joue avec les règles de la vraisemblance et donne à voir l'infinie richesse et l'inventivité de la nature⁷⁴⁹ : tout l'agrément des grotesques résiderait dans leur apparente gratuité. Leur liberté est pourtant rapidement cantonnée aux seules « frises » et « compartiments », aux bas-côtés et zones annexes. La composition centrale, quoi qu'en laissent penser les nombreuses affirmations d'émancipation des peintres tout au cours du *Cinquecento*, est encore largement soumise aux souhaits du commanditaire ; les marges sont le seul lieu où l'artiste peut véritablement régner en maître. Les théoriciens de l'époque s'affrontent sur le degré de licence qu'il est possible d'accorder à ces ornements foisonnants (Vasari s'en fait l'écho qui parle d'emblée de leur « régulation ») ; l'accent le plus souvent mis sur le contenu fantasque laisse dans l'ombre la question de la structure et de l'espace. Il est remarquable en effet que tous ces grands esprits s'entredéchirent, parfois avec une extrême violence, au sujet de *marginalia* : en quoi cette périphérie décorative serait-elle si dangereuse ?

L'une des transgressions importantes des grotesques (et sans doute l'une des raisons de leur succès), outre leur affranchissement de l'*historia*, consiste en ce qu'elles n'ont que faire de la *fenêtre* albertienne⁷⁵⁰. Le peintre de grotesques ne saurait se donner un cadre ou des bornes, puisqu'il opère *dans* le cadre, en dehors du tableau. Il peut même aller jusqu'à s'insinuer à l'intérieur de ce même cadre : dans les décorations murales comme sur les tapisseries, toute surface plane, pilastre ou architrave, est une surface à orner, qui peut légitimement recevoir rinceaux habités et arabesques. L'architecture est, par définition, ornée. Les *Loges* du Vatican sont l'exemple classique de cette horreur du vide qui à chaque surface fait correspondre un ornement. Ces grotesques architecturales qui prolifèrent sont d'une relative sobriété et revendiquent une dignité toute antique. Le siècle avançant, elles se complexifient et s'étoffent, et quittent peu à peu la seule référence à la peinture de l'Antiquité pour s'ouvrir aux suggestions nordiques et médiévales – l'éloignement de l'antique est

alcuna regola, applicando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più strannamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate, e per fregi e spartimenti fatto bellissimi andari (...).» *Vite*, éd.cit., p.97. *Vies*, op.cit., tome I, livre I, p.182-185.

⁷⁴⁹ Philippe Morel a montré combien les grotesques reflètent la pensée scientifique et philosophique de leur temps : « Le peintre de grotesques révèle, comme le naturaliste mais à sa manière, l'ordre sous-jacent de la nature. Imitant une nature qui joue, il joue de ses potentialités et il en sonde les limites. » Philippe Morel, *Les grotesques*, op.cit., p. 83.

⁷⁵⁰ « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (...). » Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435) I, 19, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p.115. « C'est probablement cette position antithétique des grotesques par rapport à l'ordre de la représentation défini par l'humanisme de la Renaissance qui leur assura un tel succès et une fonction précise dans la culture artistique. La négation de la profondeur, la parodie de la pesanteur, le refus d'un espace perspectif unitaire, l'absence de lieu où placer les objets et les figures constituent des règles fondamentales d'élaboration pour les grotesques. Le fond blanc uniforme est ainsi la précise contrepartie de la fenêtre albertienne. » Philippe Morel, *Les grotesques*, op. cit., p.87.

beaucoup plus visible il est vrai dans l'art du livre, de l'étoffe ou de la décoration d'intérieur que dans ces grandes commandes palatiales italiennes⁷⁵¹.

La grotesque ne peut être contenue dans un repère orthonormé et ne saurait pas non plus respecter une *historia*. Elle va encore à l'encontre de la construction légitime en ce qu'elle est refus du point de vue : sans centre ou ligne d'horizon vers lesquels faire converger le regard, elle se répand dans tous les sens. Au regard centralisé, structuré autour de la personne princière, se substitue un regard flottant et anarchique qui engage tout le corps : les grotesques ornent des surfaces étendues, et à ce titre elles sont à regarder de loin ; mais leur génie se déploie dans le détail, et le regard de près s'impose pour apprécier véritablement les fantaisies logées dans les feuillages. C'est donc un regard forcément myope qu'elles induisent, puisqu'au moins deux mises au point sont possibles qui s'excluent l'une l'autre. Dans le livre comme dans le tissu, la surface ornée étant de taille réduite, la myopie est moindre. En se déplaçant du centre vers la périphérie, le regard ne fait pas que changer d'angle et de perspective, il voit sa qualité modifiée : de simple spectateur, soumis par la *compositio*, il devient acteur.

Montaigne ne cesse de s'employer à déjouer les risques du décousu et de la perte de sens en tentant de composer selon des règles nouvelles sa fuyante matière. Les belles paroles sont trop souvent creuses, or son texte, s'il se sait « informe » parce qu'il tient de l'« embrouillure », est tout sauf creux. Certes il « cloche », mais il est dense, les pensées qu'il contient s'y accumulent en un feuilleté parfois indigeste mais toujours savoureux. Les *Essais* se défendent bec et ongles de n'être que pure vacuité, tout en s'affichant comme « fricassée » et comme « crottesque ».

« Considérant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuité ? »⁷⁵²

Montaigne identifie son texte à des « crottesques »⁷⁵³. Le terme, bien que connu, est encore relativement peu usité à l'époque, et son emploi introduit dans les *Essais* un air de modernité :

⁷⁵¹ Le livre de Philippe Morel se concentre sur les exemples les plus aboutis de grotesques dans l'art italien, et exclusivement sur la décoration murale, laissant de côté les arts du livre ou de l'étoffe, selon lui bien moins inventifs et appliquant beaucoup plus aisément des formules décoratives ; il met néanmoins l'accent sur le glissement qui s'opère entre la référence antique et une fantaisie plus transgressive à mesure que le siècle avance.

⁷⁵² *Essais*, I, 28, éd.cit., p. 183.

⁷⁵³ La graphie avec deux « t », employée par André Chastel et qui explicite la filiation avec les grottes, n'a jamais pris en Français. La graphie avec un seul « t » s'est imposée dès les premières occurrences – chez Florimond Robertet (« crottesque »), puis chez Montaigne (« crottesque ») et Du Cerceau (« grotesque ») (voir <http://www.cnrtl.fr>). Le flottement entre « crottesque » et « grotesque » perdure tout au long du XVI^e siècle, et

l'auteur, au fait des modes décoratives transalpines, fait couvrir les murs de sa librairie de décors allégoriques encadrés des ornements élégants alors en vogue dans les cours princières. Ce choix de vocabulaire est éclairant ; il a permis à la critique d'inclure Montaigne dans le mouvement du Maniérisme français⁷⁵⁴, inscrivant l'auteur dans un élan culturel portant le paradoxe et l'inquiétude au rang de philosophie. La référence aux grotesques, l'un des multiples visages de l'œuvre montaignienne, donne également un mode d'emploi et de lecture aux *Essais* : construits autour d'un « vuide » fondamental (l'absence d'Etienne de La Boétie), leurs fantaisies s'enchevêtrent, créant un cadre riche et foisonnant digne de l'œuvre de l'ami. Or cette œuvre, le *Contre Un*, qui devait initialement être éditée dans le corps du texte montaignien, n'y figurera finalement pas. Contrairement au mur du peintre, qui va porter en son milieu « un tableau élaboré de toute sa suffisance », le centre du livre va rester vide à jamais. Il faudrait donc lire les *Essais* comme on regarderait des grotesques, avec le regard oblique et l'attention flottante que demande ce type d'ornement. Il faudrait également se tenir disponible aux suggestions de la « variété » et de l'« estrangeté », parce que, si les « crottesques » et le livre sont des « corps monstrueux », ils ont également quelque agrément à proposer. L'agrément de la folie sans doute, et un agrément bien précaire puisqu'il est porté par un corps « rappez de divers membres », mais agrément somme toute très philosophique qui renvoie le lecteur-spectateur sans cesse au vide central, à l'absence de l'ami tout autant qu'au flottement du sujet écrivant lui-même.

2.3.1 Les *Songes drolatiques de Pantagruel* et l'invention d'un genre

Les grotesques matérialisent ainsi le mode d'emploi de l'informe : la perturbation du sens passe avant tout par une double mise en suspens, celle du lieu et celle du contenu. Situées dans un non-lieu où tout est possible, elles combinent à l'infini des membres hétérogènes, créant des images « fortuites » à la fois très riches et très pauvres, pleines de suggestions mais toujours fuyantes. Les *Songes drolatiques de Pantagruel*, publiés en 1565, seraient de leur propre aveu un représentant du genre :

« (...) plusieurs bons esprits y pourront tirer des inventions tant pour faire crottesques, que pour établir mascarades, ou pour appliquer à ce qu'ils trouveront que l'occasion les incitera (...). »⁷⁵⁵

jusques aux premières décennies du XVII^e siècle (dans Corneille, *L'illusion comique*, III, 3, « Je ne suis pas d'humeur à rire tant de fois du crottesque récit de vos rares exploits »). La forme *crottesque* serait due à l'influence de *cro(u)te* (grotte). La concurrence entre les deux formes (*crottesque* et *grotesque*) et le rejet définitif de la graphie italianisante en deux « tt » indiquerait que la référence à la grotte, bien qu'implicite dans l'étymologie, ne semble pas pertinente dans l'installation du néologisme. Montaigne prend clairement ce parti en faisant de l'adjectif un pur terme technique se rapportant d'emblée à la peinture.

⁷⁵⁴ Voir Géralde Nakam, « Montaigne maniériste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, nov.-déc. 1995, p.933-957.

⁷⁵⁵ *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, « Au lecteur » (1565), Genève, Droz, 2004, p.53.

Inspirés du *Songe de Pantagruel* de François Habert (1542), les *Songes drolatiques* sont publiés par Richard Breton, imprimeur rue Montorgueil à Paris, en 1565. Rabelais est décédé depuis longtemps, ce qui permet à l'auteur des *Songes*, identifié désormais comme étant François Desprez, de se targuer de sa « grande familiarité » avec l'écrivain, qui serait le véritable « inventeur » des figures gravées. Cette attribution est autant une opération commerciale qu'un hommage : les créatures qui peuplent les cent-vingt planches du livre doivent beaucoup, dans leur virulence parodique et leur verve satirique, à l'auteur des *Cinq Livres*. Elles s'inscrivent également dans la vogue des drôleries modernes, inaugurée au début du siècle par Bosch, et continuée par Pieter Bruegel l'Ancien et ses suivants, qui se combine avec la tradition décorative médiévale encore vivace en France. Plusieurs ouvrages, notamment lyonnais, attestent de cette deuxième jeunesse des *marginalia*. Les *Songes drolatiques*, qui connaissent un relatif succès lors de leur publication, ont néanmoins un statut hybride : entre recueil de motifs et livre autonome, drôlerie tout autant que grotesque, ils incarneraient l'œuvre informe dans la mesure où leur interprétation semble impossible. C'est cette impossibilité de la fixation du sens qu'il nous intéresse ici d'observer : comment le sens se dérobe-t-il, tout en affichant un trop-plein symbolique ?⁷⁵⁶

Un recueil de motifs décoratifs ?

Le livre des *Songes drolatiques*, se posant comme matrice pour faire des « crotistes » et des « mascarades », se présente d'emblée comme un recueil de motifs décoratifs. Il serait possible de transposer ces monstres sur le mur, les marges d'un livre ou d'une tapisserie, ou de les transformer en personnages de théâtre ou de carnaval. Cette prise en compte des applications pratiques possibles inscrit les *Songes drolatiques* dans la tradition des livres de modèles, fortement développée par l'imprimerie dès les années 1520⁷⁵⁷. François Desprez, « maître boursier »⁷⁵⁸, brodeur, dessinateur et graveur offre ici en pleine page des éléments qui auraient vocation à être combinés entre eux, et inclus dans une frise décorative. Ce statut de catalogue expliquerait l'aspect surprenant du livre : un seul personnage par planche, la référence littéraire affirmée l'éloignent des recueils

⁷⁵⁶ Nous emboîtons le pas ici à Lise Wajeman : « il va s'agir de réfléchir à la façon dont le rêve provoque une mise en crise de l'herméneutique, sollicitant un lecteur/spectateur pris entre un désir de sens et son impossibilité. » Lise Wajeman, « *Les Songes drolatiques de Pantagruel : ce que le songe monstre* », *Traduire le rêve*, M. Anselmo et M. Wada (éds.), Université Seinan-Gakuin, Fukuoka (Japon), 2010, p. 38.

⁷⁵⁷ « Once printed ornament designs existed it took no time at all before someone thought of using them for whole books. A torrent of little books of patterns began to be published, starting in the 1520s. There were books for lettering and writing, for lace, embroidery, weaving, bookbinding, tailoring, ironwork and furniture, as well as books for armorers, potters, painter-decorators, woodcarvers, goldsmiths, and jewellers. Successful artisans – goldsmiths, for example – who were competent smiths but were unable to design could buy pattern books by Hans Brosamer, Jacques Androuet du Cerceau, Paul Flindt, Georg Wechter, Jonas Silber and Mathias Zündt. » Janet S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, catalogue exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 19.

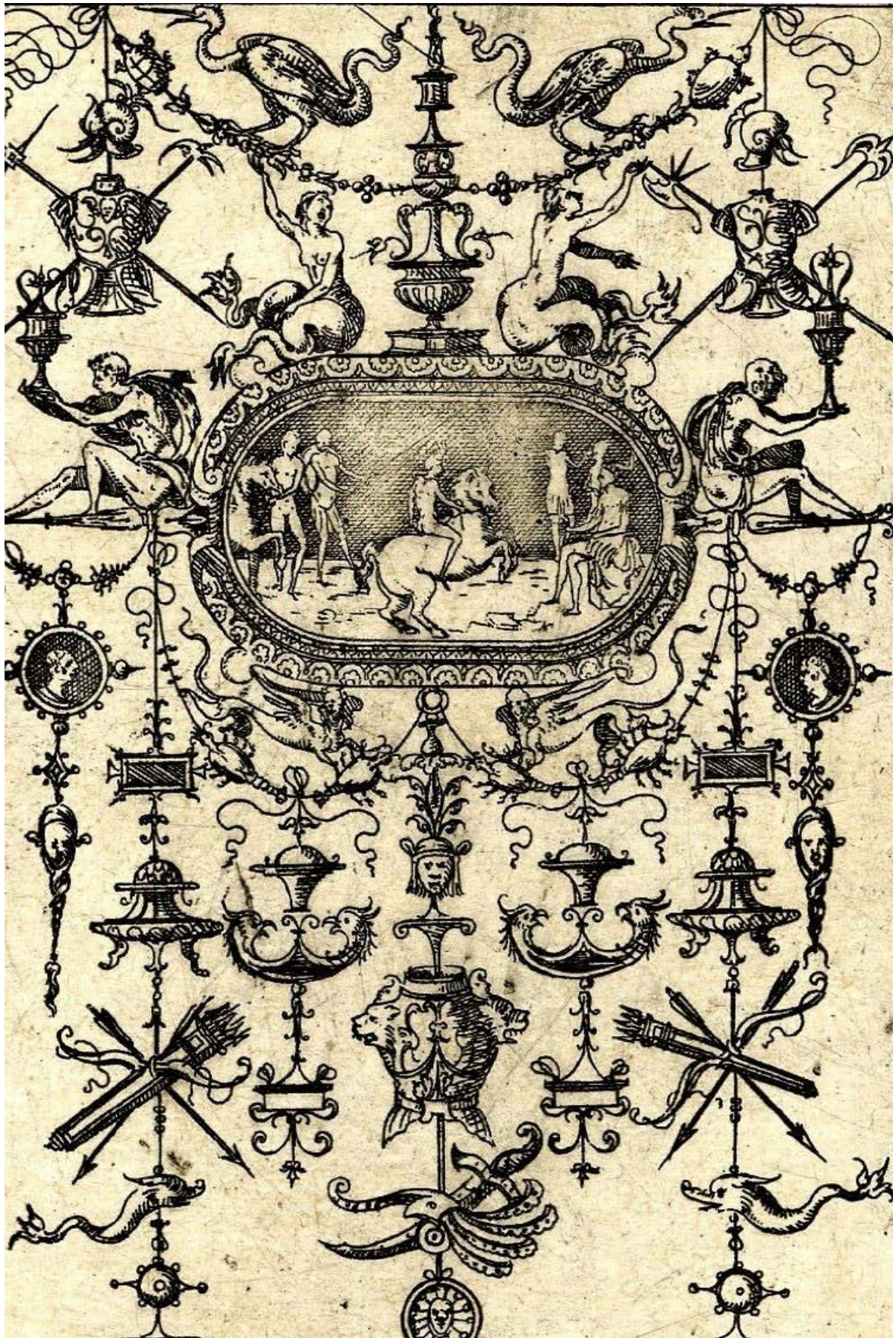
⁷⁵⁸ Voir Frédéric Elsig, « Le contexte artistique des *Songes drolatiques de Pantagruel* », *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, éd. cit., p. 175-196.

usuels. Les recueils de grotesques sont traditionnellement beaucoup plus développés, et proposent des pans entiers d'ornementation déjà articulée, prête à l'emploi. C'est le cas des deux recueils de Jacques Androuet du Cerceau, les *Grandes* et les *Petites grotesques*⁷⁵⁹, qui acclimatent magistralement en France le goût décoratif romain, et qui connaissent un grand succès et de nombreuses rééditions. Les deux recueils se composent de planches décoratives complexes, où des médaillons, niches ou édicules centraux avec des scènes figurées ou des figures sculptées, sont entourés de rinceaux habités. Leur inspiration est à dominante antique (les candélabres, armures et autres casques désignent clairement le style de décoration moderne par excellence), mais la référence médiévale ainsi que le goût tératologique sont aussi bien présents (les créatures simiesques et les monstres musiciens ont tout autant une filiation claire avec les *marginalia* qu'avec les *mirabilia* des grands traités humanistes)⁷⁶⁰.

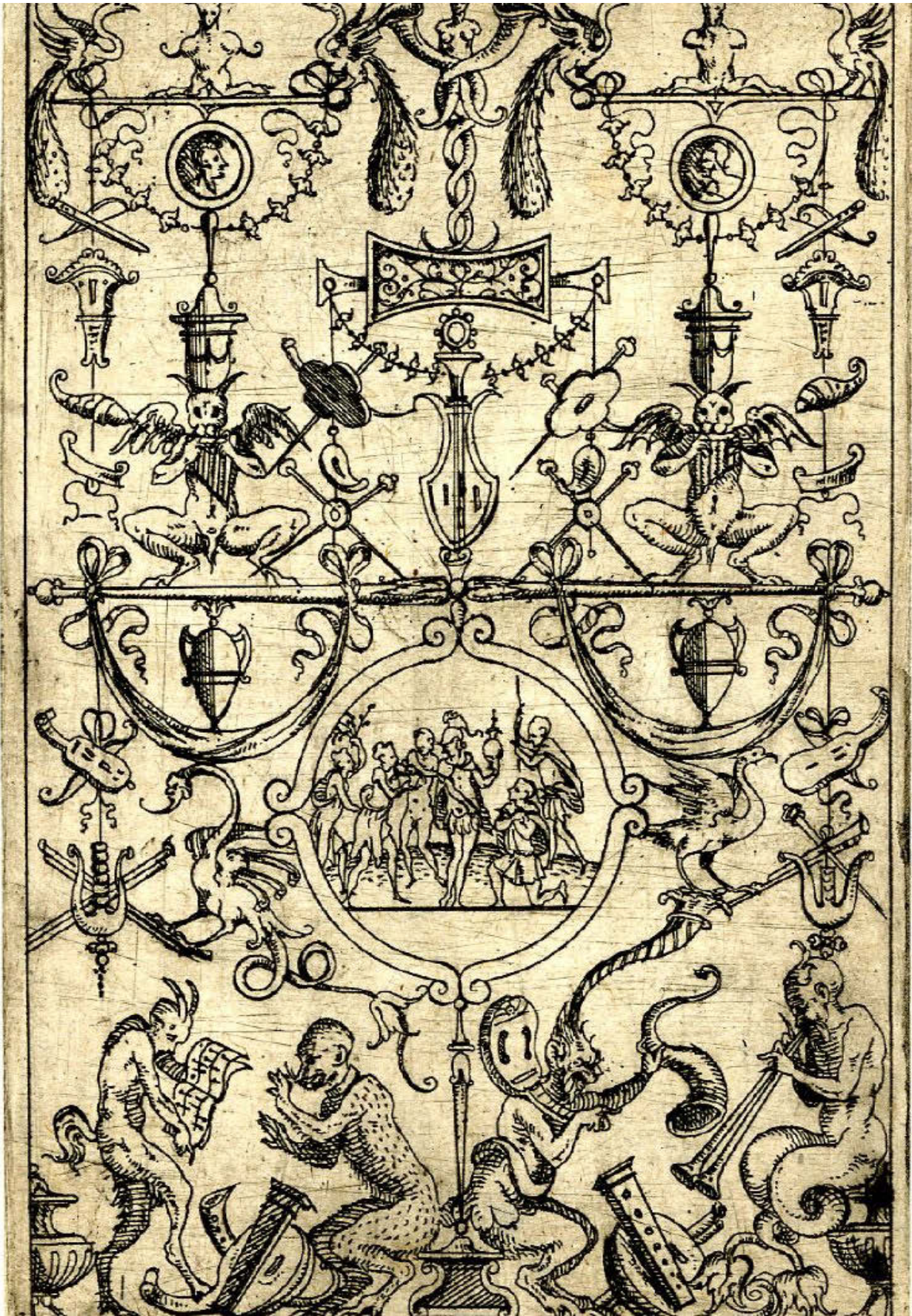
⁷⁵⁹ Le volume des *Petites grotesques* de l'INHA, édition de 1562, est désormais consultable en ligne :

http://tools.yoolib.com/Yviewer/index.php?user=inha&filemedia_id=14514&fullscreen=1¤t_image_id=5&dbk=&menu_left_visible=1&menu_left_type=signet

⁷⁶⁰ « (...) si la référence antiquisante s'affirme de manière à la fois radicale et cohérent à partir de l'époque de Raphaël, *grosso modo* à partir de 1515, elle est rapidement traversée par de nouvelles inflexions qui ne doivent rien à l'art antique : un naturalisme de détail, qui serait en partie d'ascendance nordique ; l'intégration de composantes emblématiques sous la forme d'*imprese* mélangées au réseau des grotesques, voire d'emprunts ponctuels au lexique hiéroglyphique ; et enfin, un goût marqué pour la dérision et la parodie. » Philippe Morel, « La nouveauté des grotesques dans la culture italienne du XVI^e siècle », *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, sous la direction de François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.31.



56 JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, PLANCHE N° 10 DU RECUEIL DES *PETITES GROTESQUES*, ESTAMPE GRAVEE SUR CUIVRE A L'EAU-FORTE, 1550, LONDRES, BRITISH MUSEUM



57 JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, PLANCHE N° 12 DU RECUEIL DES *PETITES GROTESQUES*, ESTAMPE GRAVÉE SUR CUIVRE À L'EAU-FORTE, 1550, LONDRES, BRITISH MUSEUM

Ces planches mettent toutes en application le principe de symétrie : l'ornement se déploie suivant un rythme implacable autour d'une zone centrale consacrée à une *historia* vaguement évoquée (sans doute à fixer ultérieurement, lors de la réalisation effective du décor)⁷⁶¹. La systématisme de cette symétrie donne un air paradoxal de rigueur à l'ensemble, qui s'assouplit néanmoins dans l'observation des détails. Les liaisons entre les différents « cadrans » du décor sont fluides, établies par des éléments en volutes qui donnent au tout un mouvement ascensionnel. L'architecture antiquisante reçoit non plus le déploiement de créatures phytoformes (comme dans les grands décors italiens) mais celui d'être « rubaniformes » : ce n'est plus la croissance spiralée du végétal mais le flottement et le fouetté du textile qui dictent les associations. Rubans, bandeaux et cordelettes assurent les transitions et inscrivent le mouvement de l'arabesque autour des corps et dans leurs enroulements même. Plutôt que les charmes de la nature et les surprises des jardins maniéristes, les grotesques de Du Cerceau évoquent les ondulations du corps dansant⁷⁶². La référence à l'art de Fontainebleau irrigue cette science des plis et du lacé-dénoyé.

Les *Grandes* et les *Petites Grotesques* seraient l'exemple de recueils ornementaux les plus luxueux qui soient à l'époque en France : ils présentent une grande quantité d'ensembles réalisables, et tiennent plus de l'idéal que du véritable outil de travail⁷⁶³. Alors même qu'il s'agit de modèles directement reproductibles sur le mur, ils n'ont sans doute pas été employés comme tels. Par comparaison, les *Songes drolatiques* apparaissent comme un livre de bien plus modeste visée, qui s'adresse à un public moins cultivé et plus populaire, mais tout aussi friand de fantaisie *canalisée* que celui d'Androuet du Cerceau. Ce public partage également, quoique simplifiée par la diffusion d'imprimés de moindre qualité, la grande référence bellifontaine et son horizon d'attente décoratif. L'irréalisation des « modèles » proposés par les *Songes*⁷⁶⁴ ne suppose point en effet qu'ils n'auraient

⁷⁶¹ Cette « négligence » du décor central au profit d'une description détaillée de l'ornement se retrouve dans les gravures qu'Antonio Fantuzzi consacre à la galerie François Ier de Fontainebleau : lorsqu'il décrit les panneaux peints, il ne rend que schématiquement les encadrements en stuc ; lorsqu'il rend compte des richesses ornementales et de la complexité de l'ensemble décoratif, il remplace systématiquement les scènes centrales par des paysages sommairement évoqués.

⁷⁶² Voir Christelle Cazaux, *La Musique à la cour de François Ier*, Paris, Ecole nationale des chartes, 2002.

⁷⁶³ « Another kind of sixteenth-century ornament drawing is the deluxe presentation made for patrons. Known in at least five or six examples by Jacques Androuet du Cerceau, highly finished drawings of tombs, fountains, trellises, buildings or goldsmiths' work on sumptuously bound vellum leaves cannot be projects: there are too many kinds of objects and too many examples of each kind in a single volume. By definition a project is a preliminary study made to be executed; no one patron could use so many of any object shown, and if a design were to be used it would require study of the practical considerations involved before the object could be constructed. Although the exact purpose of volumes like this is unclear, it is thought that they were plans for pattern books presented to a patron with the hope that he would underwrite the cost of publication. The patron thereby received a unique and valuable gift with the most current information about fashions, and at the same time he achieved a reputation as a generous donor.» Janet S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁶⁴ « Dans l'état actuel de la recherche, il n'a pas été possible de repérer un exemple concret dans les arts appliqués (de l'ameublement à la broderie), dans lequel une figure des *Songes drolatiques* aurait été

pas rencontré leurs destinataires, qui ont tout à fait pu se contenter, comme les riches mécènes de Du Cerceau, de contempler ces *images potentielles*⁷⁶⁵.

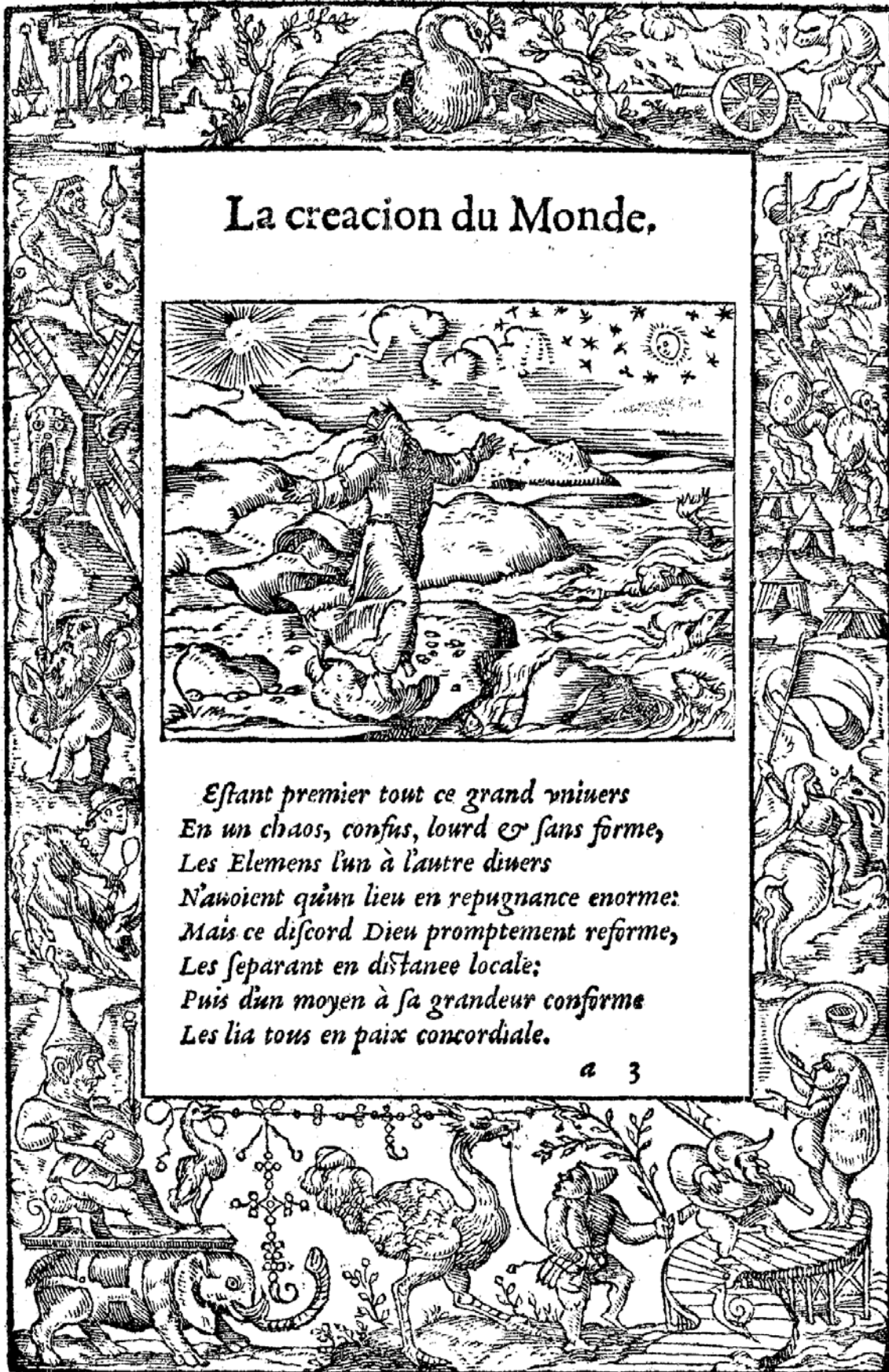
S'ils s'affichent comme étant un livre de modèles, les *Songes* s'apparentent graphiquement aux éditions illustrées d'Ovide publiées à Lyon par Jean de Tournes : *La Métamorphose d'Ovide figurée*⁷⁶⁶, notamment, publiée en 1557, gravée par Bernard Salomon, présente plusieurs encadrements de « grotesques en drôlerie », qui cohabitent avec des bordures de feuillages et d'arabesques, beaucoup plus géométrisantes, et des grotesques plus classiques faites de rinceaux habités de personnages antiquisants. La planche d'ouverture porte la bordure « en drôlerie », et ouvre la séquence des marges figurées⁷⁶⁷.

transposée. Il est pourtant fort probable que ce fût le cas, comme l'attestent des inventions analogues appliquées sur des assiettes (Berlin, Schloss Köpenick). » Frédéric Elsig, « Le contexte artistique des *Songes drolatiques de Pantagruel* », art.cit., p.193.

⁷⁶⁵ Voir Dario Gamboni, *Potential images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2004.

⁷⁶⁶ Exemplaire consulté : Bibliothèque nationale de France, Rés. p. Yc 1270, accessible également en ligne, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71516d.notice>

⁷⁶⁷ Ce dispositif qui alterne motifs géométriques et bordures classicisantes est fréquent dans de nombreux livres d'emblèmes, surtout ceux publiés à Lyon. Voir par exemple les livres de Guillaume de la Perrière (*Le théâtre des bons engins*, 1545, édité par Jean de Tournes, consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k711107.r=guillaume+de+la+perri%C3%A8re.langFR>; *La Morosophie*, 1553, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715439.r=guillaume+de+la+perri%C3%A8re.langFR>, édité par Macé Bonhomme). Le choix iconographique est dans les deux cas plus antiquisant que médiéval, et si l'on retrouve le jeu des bordures alternées, la diversité des registres n'est pas aussi marquée que sur la *Métamorphose d'Ovide figurée*.



La creacion du Monde.



*Estant premier tout ce grand vniuers
En un chaos, confus, lourd & sans forme,
Les Elemens lun à l'autre diuers
N'auoient qu'un lieu en repugnance enorme:
Mais ce discord Dieu promptement reforme,
Les separant en distanee locale:
Puis d'un moyen à sa grandeur conforme
Les lia tous en paix concordiale.*

a 3

Le choix de l'ornementation de cette première planche surprend : la solennité de la création du monde s'accorde mal avec les pitreries des nains et autres monstres qui s'égayent dans la marge. Dieu séparant le jour de la nuit et la terre d'entre les flots se retrouve flanqué de personnages belliqueux, chevauchant les montures les plus diverses (griffon, ânes, et même un éléphant) et montant littéralement à l'assaut de la page. Le geste divin d'ouverture semble bien dérisoire devant l'étroitesse et la méchanceté dont font preuve les créatures marginales : l'un de ces personnages n'est-il pas en train de canonner un cygne protégeant ses petits ? L'attaque à une figure christique dans les marges d'une création du monde, qui plus est en haut de page, en place bien visible, détonne avec le propos central. Le choix de la discordance et du grincement est-il volontairement orienté ? S'agit-il d'illustrer parodiquement le dernier vers, « les lia tous en paix concordiale » ? La concorde n'est-elle possible que dans un monde imaginaire ou allégorique ? On pourrait également comprendre cette injonction de liaison plus largement : illustration centrale et illustrations marginales auraient en commun de couvrir le spectre de la création, des beautés divines aux monstruosité humaines, et l'ensemble de la planche gravée serait un résumé de l'univers.

Néanmoins, et même si le choix de la bordure qui ouvre l'ouvrage n'a pas dû se faire totalement au hasard, il est fort probable que le choix global des ornements marginaux se soit plutôt fait arbitrairement : dans un ensemble de plaques préexistant dans lequel il pioche comme dans un stock, l'imprimeur fait alterner les répertoires décoratifs en vogue à l'époque, drôleries et arabesques faisant partie du large vocabulaire des grotesques. Numériquement, ce sont les planches ornées de motifs géométriques qui dominent le volume, mais à l'entrée de l'ouvrage, ce sont plutôt des bordures figurées qui accueillent le lecteur.

La creacion de l'Homme.



Chaque Element ja rendu habitable
Aux animaux, rengez à leur nature,
L'homme sur tout excellent, & capable
De la raison, dequité & droiture,
Restoit encor' : qui pour de la facture
Être le chef, absolu & bien né,
Fut lors créé tant de noble figure,
Que voir le Ciel à lui seul fut donné.



L'age d'Or.



*L'age premier d'une innocente sainte
A ces vivans aporta ce bon heur,
Que franchement sans loy, force, ou contrainte
On meintenoit la foy, le droit, l'honneur.
L'amour n'estoit suget au blasonneur,
Ains pouvoit on de s'amie estre aymé,
Hanté, baisé, sans creindre deshonneur:
Dont à bon droit l'age d'Or fut nommé.*

a 4

La suite de ces trois planches (de la création du monde à l'âge d'or) donne un échantillon du répertoire décoratif figuré en vogue à l'époque : la demi-lune ornée d'un visage de satyre barbu qui se prolonge en volute, sur la bordure supérieure de la planche de la création de l'homme, ainsi que le bucrane orné de perles de la bordure inférieure sont deux des trouvailles bellifontaines qui ont le plus de succès⁷⁶⁸ ; la combinaison de ces motifs modernes avec des figurines du répertoire boschien (homme-œuf, homme-oiseau qui use de son bec comme d'une trompette, nain de carnaval), qui devient peu à peu désuète sur les supports architecturés⁷⁶⁹ n'étonne pas outre mesure dans un livre. Les premiers stades de la création de l'univers bénéficient donc de riches bordures historiées, qui juxtaposent, sans grand souci d'intégration, le répertoire antiquisant aux personnages parodiques du fabliau. Le mélange des genres, s'il peut être considéré comme le résultat d'une certaine maladie, nous éclaire également sur l'univers visuel dans lequel s'inscrivent ces différentes grotesques : stylisation et verve narrative s'y côtoient, et les références truculentes vont de pair avec les allusions à l'Antiquité.

Il n'y a pas d'ordre apparent dans les occurrences des différents modèles de bordures. La bordure de la Création du monde réapparaît six fois⁷⁷⁰, sans qu'on puisse dégager un ordre logique dans les choix décoratifs. Les bordures végétales dominent, nous l'avons dit ; elles peuvent précéder ou suivre indistinctement des bordures historiées, mais elles ne cèdent en aucune occasion la place à la bordure « en drôlerie », qui se trouve toujours encadrée par d'autres bordures figurées – est-ce parce que son contenu serait en quelque sorte à mettre à distance ? L'élégance des motifs végétaux ne saurait-elle côtoyer directement la grossièreté de ces petits personnages, mi-fous mi-monstres ? Leur mise en œuvre quelque peu arbitraire et leur association avec des scènes mythologiques héroïques indique qu'ils n'ont pas le sens moral et critique qu'aurait pu avoir une figure marginale de

⁷⁶⁸ Il est à remarquer que ce répertoire décoratif provient des grotesques en stuc, donc de l'univers du relief ; son adaptation extrêmement rapide dans l'art du livre est pour le moins surprenante, le passage de l'ordre architectural à la platitude de la planche se faisant dans un intervalle très court de temps (les stucs de la galerie François Ier sont gravés par Antonio Fantuzzi dès le milieu des années 1540, et les motifs bellifontains, figures d'angle et cuirs, se diffusent largement dans tout le royaume à partir de ces modèles). Voir Valérie Auclair, « L'invention décorative de la galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Seizième Siècle*, n°3, 2007, p.9-35.

⁷⁶⁹ La galerie François, et notamment ses stucs, connaît un succès d'estime fulgurant, qui en fait le modèle décoratif absolu pour tous les ouvrages d'architecture de France. Dans ce modèle, le burlesque et le parodique ont leur place, mais ils sont médiatisés par des figures antiquisantes. La diffusion des « cuirs » en est l'exemple le plus frappant : ils reprennent un goût « populaire » pour l'entrelacs et les motifs enveloppants en le transposant dans un répertoire moderne. Voir Margherita Azzi-Visentini, « Cuir et cartouches », *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, sous la direction d'Alain Grüber, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, p.349-373 et aussi Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, 2007.

⁷⁷⁰ Sur un total de cent soixante-seize planches, la bordure en drôlerie apparaît à sept reprises en tout, sur les planches n°1, 31, 56, 86, 104, 117 et 158.

l'époque médiévale⁷⁷¹ ; leur mise à distance, quant à elle, laisse penser qu'ils ont tout de même encore une certaine répercussion imaginaire, qui interdit leur apparition brutale.

Il ne faut néanmoins pas négliger la liberté iconographique de tels ouvrages : le recyclage des planches gravées, la multiplicité des sources auxquelles peut puiser le dessinateur, et la liberté de l'imprimeur, qui peut combiner des bordures de mains différentes⁷⁷², donnent un aspect hétérogène à l'ensemble. Contrairement à ce qui peut se voir dans d'autres ouvrages de l'époque, ce n'est pas l'unicité des marges qui crée l'effet d'un ensemble, mais la facture des estampes centrales qui donne une cohérence.

Plutôt que d'être un recueil de modèles où des bordures telles que celles proposées par Jean de Tournes iraient puiser leurs motifs, les *Songes drolatiques* seraient une excroissance de ces marges : ils libèrent ce qui déjà avait une autonomie importante dans *La métamorphose figurée*, et en font non plus une bordure mais un tableau. Ce déplacement de la périphérie vers le centre entre en contradiction avec ce qu'il est supposé se passer dans un recueil ornemental : s'ils reprennent du livre de modèles le caractère hétérogène et la multiplicité des sources, les *Songes* en pervertissent le principe de base, transformant des objets de marge en objets sur lesquels se concentre toute l'attention. L'auteur pourra toujours arguer que ces images ont une destination au-delà du livre, leur détail, leur foisonnement symbolique et leur autonomie les rendent résistants au remploi. Plutôt qu'à un recueil de motifs, nous aurions affaire à une véritable galerie de personnages qui, sous couvert de son prétendu caractère incident, nous invite à lâcher prise et à nous aventurer dans le non-sens. Les bénéfiques de la marge, mais sous la lumière du centre : quels effets ce regard tout à la fois oblique et frontal provoque-t-il chez le spectateur ? La comparaison avec l'autre recueil gravé et signé par François Desprez permet de comprendre comment l'artiste articule et désarticule la cohérence, tout en proposant au lecteur-spectateur de s'adonner aux plaisirs de l'ornement.

Le Recueil de la diversité des habits, 1562

L'ouvrage qui a permis d'identifier François Desprez comme étant le graveur des *Songes drolatiques* a été édité quelques années auparavant, toujours par Richard Breton rue Montorgueil. Il réunit en cent vingt-trois planches les costumes « qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et îles sauvages, le tout fait après le naturel ». Il repose sur une tradition qui se développe

⁷⁷¹ Voir Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (1992), trad. Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997.

⁷⁷² Comme cela est très probablement le cas ici : les bordures, au trait assez grossier, encrées sans soin par moments, ne semblent pas être de Bernard Salomon. On y dénombre probablement plusieurs auteurs spécialisés différents, au moins un pour les bordures géométriques et un autre pour les bordures historiées.

considérablement au cours du XVI^e siècle, tant dans les manuscrits enluminés que dans les imprimés⁷⁷³. Dans son prologue, François Desprez écrit :

« Jay fait ce recueil contenant la diversité des habits qui sont à présent en usage tant en Europe, Asie, Afrique, que es isles des sauvages et barbares, ayant suivy quelque dessein du deffunct Roberval, capitaine pour le Roy, et d'un certain Portugais ayant fréquenté plusieurs et divers pays, semblablement de ceux que nous voyons journellement à l'œil. »⁷⁷⁴

Le *Recueil* s'annonce comme étant issu d'observations de première main, celles de la vie quotidienne (où l'auteur s'associe au lecteur), celles d'un Portugais voyageur, et celles de Roberval. Le proche et le lointain vont donc être mêlés pour le plus grand plaisir du lecteur, qui va avoir l'occasion de découvrir tout autant que de vérifier et critiquer, de confronter sa propre expérience aux appréciations d'autrui tout en l'enrichissant d'éléments inaccessibles au commun autrement que par les livres. La double focale du regard sur les grotesques opère ici implicitement : on va scruter le costume de la bourgeoise de Paris avec la même attention que l'on va détailler la mise d'une Turque ou d'une « Arabienne », mettant sur le même plan le connu et l'inconnu, tout comme on va apprécier d'un coup d'œil la totalité des attitudes et des gestes plus ou moins élégants et déliés de la galerie de personnages. Regard d'ensemble et regard de détail opèrent conjointement tout au long de la découverte de l'ouvrage, motivant une dynamique herméneutique duelle. En parallèle, l'auteur inscrit en creux une référence littéraire. En prétendant s'être servi des indications de Roberval, Desprez utilise à des fins commerciales une personnalité protestante populaire, celle de Jean-François de La Rocque de Roberval, explorateur du Canada, qui connaît à ce moment-là une seconde actualité : sous le nom de Robert Valbringue, il figure dans *l'Isle sonante*, alors assignée à Rabelais lui-même⁷⁷⁵. La stratégie commerciale de cette adresse au lecteur est du même ordre que celle qui va présider aux *Songes drolatiques* : le prologue du *Recueil* implique indirectement l'univers rabelaisien.

Il n'y a pourtant rien de proprement rabelaisien dans cette collection de costumes et de types « nationaux », si ce n'est le goût du voyage et de ce qui ne s'appelle pas encore l'exotisme. Les différentes strates sociales sont représentées (les bourgeois, les religieux, les paysans, les artisans), certaines régions de France également (les Bayonnais, les Lyonnais), mais ce qui semble intéresser le plus l'auteur ce sont les pays limitrophes et leurs étranges coutumes vestimentaires (les Flamands et

⁷⁷³ Comme l'attestent entre autres un recueil de costumes italiens peints par un Français autour de 1500 (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 24461), le *Trachtenbuch* de Matthaüs Schwarz dès 1520, puis celui de son fils Veit Conrad à partir de 1561 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) ou encore le *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, publié à Anvers en 1577 avec les illustrations d'Abraham de Bruyn. Voir Frédéric Elsig, « Le contexte artistique des *Songes drolatiques* », art.cit., p.188-189.

⁷⁷⁴ François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, « A très illustre Prince », 1562, Bibliothèque Virtuelle Humaniste, exemplaire consulté ici : <http://www.bvh.univ-tours.fr/>

⁷⁷⁵ La référence à Roberval est sans doute polémique : *L'isle sonante*, violente attaque contre la cour pontificale, est écrite en 1562, peu après le massacre de Vassy. La référence à Roberval et la dédicace à Henri de Navarre inscrivent également le *Recueil de la diversité des habits* dans un milieu protestant.

les Hollandais notamment fournissent des types dont on va retrouver quelques traits dans les *Songes*), ainsi que les contrées lointaines telles que la Grèce ou la Turquie.



61 FRANÇOIS DESPREZ, *RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS*, LA DEMOISELLE

Une grande cohérence est donnée à l'ensemble par la régularité des bordures, très simples mais combinant le répertoire végétal et le répertoire des grotesques habités. Parmi les seconds, le type du « rinceau de grotesques avec termes »⁷⁷⁶ (comme sur la planche consacrée à la Damoselle) est privilégié, sans doute parce qu'il est aisément géométrisable et adaptable à une fine bordure. Deux discrètes cornes d'abondance surmontent ces figures féminines stylisées, et se confondent avec l'évocation d'un décor de stuc historié. La plupart des bordures sont plutôt non figuratives, et privilégient la référence architecturale : décors de perlage avec écoinçons ou de feuilles stylisées en frise alternent et donnent une certaine élégance au recueil.



62 FRANÇOIS DESPREZ, *RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS*, LES BOURGEOIS

La plupart des planches respectent une alternance des types masculins et féminins. Pour un même lieu, condition ou pays, on va trouver deux versions du costume. Tantôt orientés l'un vers l'autre, tantôt se tournant le dos et ouvrant la double page vers l'extérieur, les personnages établissent un discret dialogue de gestes et d'attitudes qui compose une danse statique. Campés sur des socles rocheux, agrémentés parfois de brins d'herbe et de touffes végétales, chaque personnage prend des

⁷⁷⁶ Voir Janet S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, op.cit., p.68.

allures sculpturales et se détache sur le fond uni de la page. Ce principe binaire, qui unifie la diversité des apparitions, permet d'intégrer dans l'ensemble sans autre forme de scansion les personnages les plus étonnants. La première occurrence de l'étrange dans le recueil est un couple de goitreux⁷⁷⁷. Mi monstrueux mi exotiques, leur bizarrerie physique justifierait leur présentation dans un recueil consacré aux monstres naturels, mais leur costume ne paraît pas suffisamment « dissemblable » pour les faire figurer comme un couple d'« habits » à part entière.



63 FRANÇOIS DESPREZ, *RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS, LES GOITREUX*

La référence géographique aux goitreux du Piémont permet de donner un sens *in extremis* à la présence du couple dans le livre : le texte joue un rôle précieux de justification, qui n'arrive pourtant qu'une fois que l'image s'est déjà imposée. Ce qui compte, ce n'est pas tant l'observation naturaliste des goitreux piémontais que la fascination visuelle que peut exercer un visage humain déformé. Le costume devient prétexte à la représentation de la variété étonnante et quelque peu effrayante de la nature. Ces monstres naturels ouvrent une brève séquence qui semble se situer en dehors du continuum européen et majoritairement urbain jusque-là respecté : au couple de goitreux succèdent un Provençal et un Polonais, puis un couple écossais et ensuite un couple, symétrique de celui des

⁷⁷⁷ Planches 35 et 36.

goitreux dans sa disposition, qui représente les « sauvages » d'Écosse. Le Provençal et le Polonais ne rompent pas le rythme par leur exotisme mais par leur disposition : il ne s'agit pas de la première double page qui présente deux personnages du même sexe (les doubles pages ne comprenant que des modèles féminins sont néanmoins plus fréquentes que celles avec deux hommes), mais c'est bien la première qui présente les deux tournant le dos au lecteur. Ils paraissent ainsi à la fois tourner pour exclure les goitreux du champ visuel et introduire le spectateur à l'étrangeté écossaise.

Mais la laideur ou la monstruosité ne motivent pas forcément ce même encadrement : la courte séquence des monstres fantastiques⁷⁷⁸ se situe entre un couple de Zélandais et un couple de Suisses, tournés tous les deux vers la suite monstrueuse.



64 FRANÇOIS DESPREZ, *RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS, MONSTRES MARINS*

⁷⁷⁸ Planches 55 à 58. Des figures d' « évêques » et de « moines » de la mer ont été utilisées dans la polémique antipapiste : la présence de ces personnages dans le *Recueil de la diversité des habits* confirme les accointances protestantes de Desprez.

L'évêque de la mer et le moine de la mer, considérés dans le *Recueil* comme des « habits », ont été évoqués⁷⁷⁹ par Pierre Belon en 1551 dans son *Histoire naturelle des estranges poissons marins* (1551) puis décrits et représentés par le même dans *La Nature et diversité des poissons* (1555) ; ils ont été à nouveau décrits et représentés par Guillaume Rondelet dans son *Histoire entière des poissons*, dont les deux volumes ont été publiés en une seule édition richement illustrée à Lyon en 1558⁷⁸⁰. Cette édition savante atteste l'existence de ces créatures homme et poisson, qui sont réputées exercer sous la mer les fonctions religieuses de leurs homologues sur la terre. Ambroise Paré va à son tour recueillir ces témoignages pour les faire figurer dans *Des monstres et prodiges*⁷⁸¹. Desprez fait à nouveau preuve ici d'un intérêt de naturaliste, comme pour le couple de goitreux ; le texte-prétexte use d'arguments encore plus ténus pour justifier l'inclusion des deux monstres :

« L'évesque croist en mer semblablement / Ne parlant point, combien qu'il porte mitre. »

« Mais fort estrange est le moine de mer / Qui est ainsi que ce pourtrait le porte. »

Le motif « ethnologique » du costume est résumé par le seul verbe « porte » : Desprez représente l'évêque de mer parce qu'il est vêtu d'un habit reconnaissable et désignable, la mitre, et fait un

⁷⁷⁹ Défendant sa nouvelle description et observation du dauphin, Belon remet en cause toutes les associations linguistiques et artistiques abusives qui ont fait transposer le monde terrestre dans le monde marin, créant ainsi des monstres par analogie : « L'évident erreur de plusieurs hommes ignorants l'artifice de nature ne me permet passer outre sans m'esmouvoir, et les toucher de leur témérité. N'est ce pas une faute digne de reprehension, de les veoir mettre tant de monstres marins en peinture, sans avoir discretion ? (...) Qui est celui qui ne sache bien que les noms des animaux terrestres eurent anciennement leur appellation tant en Grece que ailleurs avant les marins. Par cela la plus grande partie des poissons marins prindrent le nom des animaux terrestres. Et fault ainsi entendre que les marins eurent le noms des terrestres, mais que ce fut par quelque accident. » Pierre Belon, *Histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris, 1551, f° 16 v ; exemplaire cité : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083054>. Mais dans *La nature et diversité des poissons*, un chapitre intitulé « Des monstres marins » commence par ces mots : « Comme la terre produit entre aultres choses admirables, plusieurs monstres de diverse facon : aussy ne fault doubter qu'en mer (qui ha trop plus grande estendue, et est pleine d'infiny nombre de poissons et aultres bestes) ne sengendre choses monstrueuses et d'estrange sorte. Qu'ainsy soit, les histoires anciennes et modernes font mention des Sirenes, Tritons, Naiades et Nereides, ainsy que pour le regard de la terre quelques uns de ceulx mesmes qui ont escript de la foy, ont recité avoir veu des Faunes et Satyres. Et s'il fault adjouster foy aux escriptures et memoire de Pline, il recite que plusieurs chevaliers et nobles de son temps ont veu sur la mer Oceane un homme marin, marcher la nuit sur les navires, et en enfondrer quelques unes, puis se jeter dans la mer. N'ha pas long temps qu'en Norvege fut veu par un nombre infiny de peuple, un homme marin armé d'escailles de poisson, se promenant sur la greve de la mer, et prenant le soleil a son aise : lequel si tost qu'il se veit apperceu, se plonge dans la mer dont il estoit sorty. » Pierre Belon, *La Nature et diversité des poissons*, Paris, 1555, p.32, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97301>. Après plusieurs anecdotes semblables, Belon évoque le moine de la mer, et le fait représenter.

⁷⁸⁰ Guillaume Rondelet, *Histoire entière des poissons*, Livre XVI, Lyon, 1558, p.361 et 362, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86261840/f1.image>.

⁷⁸¹ A la suite de Rondelet, Ambroise Paré à son tour décrit et fait représenter l'évêque et le moine de la mer dans *Des monstres et prodiges* (1578), Paris, 1595, chap. XXXII, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53757m>. Jean Céard commente cette filiation : « A vrai dire – et c'est peut-être l'indice d'une évolution de l'idée de variété – Paré est beaucoup plus accueillant que Rondelet et Belon. Ces derniers sont, en général, beaucoup plus réservés que les exemples précédents ne pourraient le laisser croire. » Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p.300.

instant croire à son lecteur que l'intérêt de la créature réside dans son accoutrement ; concernant le moine de mer, le texte joue sur la polysémie du verbe « porter » et sur l'écho qui s'établit entre « pourtrait » et « apporte » dans le premier vers, pour faire du geste d'ostentation sa propre justification. Le portrait du moine nous donne à la fois son existence et son « port », son être tout autant que son attitude et son apparence. A défaut d'une raison solide pour représenter, le graveur annonce que l'apport à la connaissance générale est suffisant : je montre parce que cela se peut et rend justice à l'universelle abondance, semble nous dire le graveur. Le plaisir de la *monstration* (exhiber les monstres autant que montrer quelque chose) se double sans doute de l'affirmation d'une certaine culture. Desprez, en relation étroite avec le milieu des imprimeurs parisiens, a-t-il eu l'occasion de consulter les ouvrages de Belon et de Rondelet ? Ces deux monstres marins occupent les plus grands scientifiques du moment, mais ils ont aussi la vertu de réunir autour d'eux le témoignage populaire et oculaire. Aussi surprenants qu'ils puissent avoir l'air dans un recueil d'habits, hors de leur « milieu naturel » (puisque'ils sont représentés, comme tous les autres personnages, en pied sur un socle d'apparence rocheuse), ils répondent autant au goût pour le merveilleux qu'au goût pour le vraisemblable. Mais que penser du singe anthropomorphe et du cyclope, présentés sur la double page suivante, qui s'aventurent dans l'exploration des limites de l'humain ?



65 FRANÇOIS DESPREZ, RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS, SINGE ET CYCLOPE

Après les créatures d'apparence humaine qui peuplent les mers on aurait celles que l'on peut trouver sur terre. L'association du singe anthropomorphe et du cyclope semble se faire par analogie : les deux êtres sont couverts de poils, et les deux vivent dans de lointaines contrées difficilement situables, le Pérou et les Antipodes. Mais ne pourrait-on voir également ici un timide plaidoyer pour la diversité des races humaines ? La dignité du singe est lisible à l'élaboration de son costume : il est en jonc, mais habilement tissu en des motifs géométriques ; il porte une cape en peau qui l'apparente aux sauvages écossais, et lui donne un air quelque peu princier, renforcé par sa canne et bien sûr par la station debout. Le seul souvenir de son statut animal (gommé par la disparition de sa queue propre, « remplacée » par celle de sa cape) serait son geste : au lieu de se présenter en attitude dynamique de marche, les mains en position déclamative (comme les personnages proprement humains du recueil), il porte un aliment à sa bouche. Le cyclope, quant à lui, est le personnage le plus abondamment monstrueux de tout le recueil : il cumule les caractéristiques du cyclope, un air d'acéphale ou de blemmien (son seul œil s'ouvre sur une excroissance du torse plutôt que sur une véritable tête), du panotéen aux grandes oreilles, du sciapode (puisqu'il semble n'avoir qu'un seul grand pied) et de l'hermaphrodite (avec ses seins phalliques). Toutes ces races humaines monstrueuses décrites par Pline, Solin, saint Augustin ou Isidore de Séville ont été popularisées par les gravures du *Liber Chronicarum* publié en 1493.



66 HARTMANN SCHEDEL, *LIBER CHRONICARUM*, ILLUSTRE PAR WILHELM PLEYDENWURFF ET MICHAEL WOLGEMUT, NUREMBERG, 1493⁷⁸²

⁷⁸² Exemple consultable en ligne sur le site de numérisation de la Bibliothèque de l'Etat de Bavière, à l'adresse suivante : [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034024-1](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034024-1).

La gravure du *Liber Chronicarum* sous les yeux, Desprez se serait amusé à représenter toutes les races humaines monstrueuses en une. Même les cornes et la bouche hypertrophiée de deux des créatures de Schedel figurent sur le cyclope du *Recueil de la diversité des habits* : il esquisse un sourire gigantesque, et possède deux seins cornus qui, avec sa pilosité prononcée, pourraient peut-être indiquer qu'il s'agit aussi d'un hermaphrodite. Aurions-nous donc affaire non pas à un cyclope mais à l'Humain monstrueux par excellence ? L'écart entre la gravure du livre de Schedel et la gravure de Desprez permet de mesurer la distance qui s'est creusée dans l'appréciation des monstres humains en l'espace de quelques décennies. Ceux de la planche bavaoise ont le geste mesuré et l'attitude mélancolique ; le cyclope de Desprez, s'il arbore un sourire et regarde le lecteur, tient d'une main une tige qu'il porte à sa bouche, et de l'autre n'esquisse aucun geste. Cette tige est-elle un aliment ? Les créatures de 1493, étranges mais proprement humaines, sont devenues en 1562 une quintessence monstrueuse, plus proche de l'animal (par sa pilosité tout autant que par sa gestuelle) que de l'humain. Il est vrai que, tout en explorant les infinies variations de la nature et en laissant une large place aux monstres dans leurs investigations, les naturalistes du XVI^e siècle sont de plus en plus circonspects quant à l'existence des races humaines monstrueuses : la nature ne saurait attenter fondamentalement à la dignité de l'homme⁷⁸³. Mais la sérénité de l'attitude du singe et le grand sourire du cyclope⁷⁸⁴ les ramènent avec insistance dans le giron de l'humanité.

A cheval entre un savoir scientifique qui contemple les monstres comme autant de témoignages de la *varietas* dans la nature, et d'un savoir populaire qui, en les admirant pour eux-mêmes, trouve occasion d'élargir l'horizon du quotidien, le *Recueil de la diversité des habits* compose une suite de *caractères* plutôt qu'un recueil « ethnographique ». Desprez y manifeste son vif intérêt pour le monstrueux, auquel il va donner libre cours dans les *Songes*, et montre déjà à l'œuvre sa façon de créer des créatures atypiques par la combinatoire d'éléments préexistants. Le *Recueil* met également en œuvre des principes assez lâches de composition qui vont orienter certains des choix des *Songes drolatiques*.

Grotesque et drôlerie

Les *Songes drolatiques de Pantagruel* s'annoncent comme étant un recueil de modèles. Rien de plus normal, puisque leur auteur s'est illustré quelque temps auparavant avec un recueil d'habits. Les

⁷⁸³ « Comme bon nombre de ses contemporains, [Paré] n'admet sans doute guère l'existence des races d'hommes monstrueux puisqu'il n'en dit mot dans tout son livre *Des monstres et prodiges* ; s'il parle des Tritons (...) et des Sirènes, il les range parmi les « monstres d'animaux de diverse façon ». Peut-être pense-t-il, comme Belleforest, Thevet ou Fumée, que la nature, si soucieuse qu'elle soit de varier son œuvre, ne saurait s'amuser au jeu puéril de créer des êtres qui, même s'ils ne sont pas disgracieux, pourraient jeter un doute sur l'éminente perfection de l'homme (...). Ainsi le refus d'accepter la réalité des races d'hommes monstrueux de la tradition ressortit d'abord à la conviction que la variété à laquelle la nature ne cesse de s'exercer est toute bonne, qu'elle n'a rien de trouble ou d'inquiétant. » Jean Céard, *La nature et les prodiges*, op.cit., p.301.

⁷⁸⁴ Et l'on sait combien le sourire et le rire sont le propre de l'homme.

deux titres diffèrent grandement, mais le même frontispice d'éditeur les annonce, et une présentation d'ensemble similaire permet à l'acheteur d'attendre comme une « suite » : après la diversité des caractères du monde connaissable, la diversité des caractères du monde imaginaire. De taille sensiblement pareille, les deux livres présentent des personnages remarquables en pleine page, sur un socle minéral agrémenté de quelques notations végétales. Les deux recueils proposent une grande richesse d'« habits » : le livre de 1562 parcourt les états humains, celui de 1565 s'amuse à décrire des accoutrements de Carnaval. Il est également possible de repérer comme des citations du *Recueil* dans les *Songes* : les deux personnages à l'allure féminine des planches XV et XVI semblent par exemple reprendre respectivement le costume de la « dame de Turquie »⁷⁸⁵ surmonté de la coiffe du « deuil de village »⁷⁸⁶ renversée et démesurément prolongée ou le manteau enveloppant de la « damoiselle flamande »⁷⁸⁷.



67 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL – RECUEIL DE LA DIVERSITÉ DES HABITS : ROBES ET COIFFES*

⁷⁸⁵ Planche 121.

⁷⁸⁶ Planche 150.

⁷⁸⁷ Planche 129.



68 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL – RECUEIL DE LA DIVERSITE DES HABITS : MANTEAUX*

Ce jeu de renvois normalise les créatures des *Songes*, qui vont vêtues globalement à la mode⁷⁸⁸ et deviennent ainsi des contemporaines du lecteur, tout en faisant surgir l'étrange par l'allusion au costume familier : augmenté jusqu'à l'inutile et l'importable, défiant la gravité, l'habit ne désigne plus un état ou une classe, il les brouille toutes ainsi que les sexes. Les monstres des songes sont pourtant coquets, et s'affublent d'accessoires autant que de coiffes et parures. Il n'est pas jusqu'au goût *français* (évoqué à propos des grotesques de Du Cerceau) pour les rubans et les nœuds qu'on ne retrouve d'un ouvrage à l'autre : étoles, capots et voiles tombent en plis sages dans le *Recueil*, et gonflent et s'affolent dans les *Songes* en des combinaisons dithyrambiques de tissus et de chausses. La volute rubaniforme de Fontainebleau et la boucle spiralée habillent des personnages ridicules, qui se drapent de multiples par-dessus et bandes emmaillotantes. L'un de ces personnages est même une citation voire l'incarnation risible du répertoire ornemental élégant : la planche CI montre une sorte de triton à braguette dont la tête reprend littéralement les motifs des stucs bellifontains popularisés par la gravure et les jambes serpentes imitent les enroulements des stucs de Du Cerceau.

⁷⁸⁸ Sauf peut-être la chouette-prostituée de la planche XI, qui porte un hénin à cornes totalement démodé.



69 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*, PLANCHE CI

L'ordonnancement des deux recueils répond à une logique chorégraphique. La plupart des caractères du *Recueil*, nous l'avons dit, se présentent en des attitudes discrètement dynamiques de marche et ébauchent des gestes des mains qui créent un parcours visuel dans l'ouvrage ; un doigt qui indique, une paume qui offre, une main qui se replie sur un buste sont autant d'allusions à une conversation muette qui s'établit entre les planches et avec le lecteur. Les *Songes* délaissent l'espace policé du rituel social des classes urbaines pour laisser la parole à un autre type de danse de la rue, la mascarade. La suite des monstres constitue un cortège qui passe, mi-convulsif mi-dansant, rythmé par des figures de musiciens et ponctué par des créatures plus statiques qui marquent des pauses. L'homme à la tête coiffée d'une cruche⁷⁸⁹, le lutin renfrogné perché sur des pointes à roulettes⁷⁹⁰ et l'homme au corps de luth⁷⁹¹ scandent ce défilé outrancier.



70 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL, PAS DE DANSE*

Le mouvement des panneaux à grotesques du décor architectural se retrouve ainsi « distribué » dans le défilement des pages et des créatures : au déploiement ornemental sur le plan se substitue un étalement dans le temps. Le changement de dimension agrandit les interstices et, en créant du vide autour de chaque personnage, augmente également l'espace de projection imaginaire. Les grotesques architecturaux jouent sur l'attention flottante et le désir du spectateur, qui croyant percevoir une logique d'ensemble anticipe la conclusion d'un enroulement avant d'en voir et en comprendre réellement le détail ; les grotesques de Desprez font fonctionner ce même mécanisme d'anticipation en y ajoutant un jeu sur la persistance rétinienne : de planche à planche, de double page en double page, le lecteur garde en mémoire des liaisons, qui se superposent fantasmatiquement aux associations réellement proposées. Le besoin de continuité qu'établit la forme même du livre accentue ces phénomènes : comme nous suivions les indications des mains

⁷⁸⁹ Planche XVII.

⁷⁹⁰ Planche XLVI.

⁷⁹¹ Planche XCVI.

dans le *Recueil de la diversité des habits*, nous cherchons à orienter notre regard dans la multitude des suggestions des *Songes drolatiques* en suivant les courbes des membres et les ébauches de mouvement.

Ce mouvement n'est pourtant pas frénétique ou débridé, comme on aurait pu l'attendre d'un cortège de masques. Les personnages sont pour la plupart renfrognés (les rares sourires glacent souvent le sang⁷⁹²), et le seul signe d'une éventuelle joie carnavalesque serait l'omniprésence des braguettes proéminentes. Curieuse mascarade qui suscite essentiellement l'angoisse ! Cette franche laideur, les physionomies peu avenantes voire menaçantes ainsi que la prolifération des armes peuplent l'ouvrage d'une agressivité sans commune mesure avec ce qu'il est possible de trouver dans les recueils de motifs et les décors de grotesques⁷⁹³.

Les planches des *Songes* n'ont pas de bordure : afin de ne pas les individualiser et entraver ainsi leur réutilisation, il est courant de ne pas encadrer les *inventions* dans les recueils de motifs. Les planches des *Grandes* et *Petites grotesques* de Du Cerceau se présentent ainsi uniquement bornées par la marque de la plaque ; tout doit suggérer que l'ornement peut se prolonger en dehors de ce cadre circonstanciel qu'est le livre, qu'il peut peupler de vastes surfaces autant que des petits bijoux. L'absence d'ornement marginal dans les *Songes* indiquerait de manière analogue le statut *hyper-ornemental* de l'ouvrage. On ne saurait encadrer une marge.

Or cette absence apparemment classique de bordure est aussi l'un des instruments de subversion du code du recueil de motifs : les créatures des *Songes* ne sont pas encadrées non pas parce qu'elles seraient de purs motifs, mais parce qu'elles sont devenues des personnages de plein droit, et que le blanc autour d'elles est devenu un fond. Desprez poursuit le creusement de l'espace figuratif amorcé avec l'introduction de la temporalité en donnant un aspect tridimensionnel à ses inventions. Dans la mesure où nous avons affaire à des *marginalia* devenus sujet sur la page, le rapport entre centre et périphérie a été altéré à tel point qu'on ne saurait plus orner quelque support que ce soit avec ces créatures. En passant des bordures de la *Métamorphose d'Ovide figurée* au centre de la page des *Songes*, les drôleries ont été réinvesties d'un sens ; devenues remplissage, elles avaient perdu presque toute leur capacité d'évocation, qu'elles retrouvent ici avec le changement de point de vue

⁷⁹² Tels les sourires édentés de la créature militaire de la planche II et de l'être monacal qui jette un livre dans un puits sur la planche XLVIII.

⁷⁹³ S'ils mettent en scène des combats et des luttes dans la tradition des *marginalia*, les grotesques privilégient l'antagonisme sans mélange : « [dans l'art médiéval] cette agressivité du rinceau, ce corps à corps de l'animal et du végétal, ou de l'animal avec lui-même, entraînent des phénomènes de polymorphisme, d'enchaînement ou d'entrelacs qui se rattachent à la tradition spécifiquement anticlassique de l'initiale enluminée dont les qualités dynamiques et métamorphiques sont en partie d'ascendance celtique. Les peintres de grotesques préféreront quant à eux des combats sans mélange, images emblématiques des antagonismes qui habitent la nature en s'opposant à sa propension au fusionnement et à l'assimilation. » Philippe Morel, *Les grotesques*, *op.cit.*, p. 21.

et d'éclairage. La virulence de ces images n'est contenue par aucune précaution rhétorique, aucune bordure ne vient les enfermer dans la page, et leur banalité même⁷⁹⁴ les autorise à s'échapper de la planche. Leur statut de marge abandonné, ces créatures en perdent aussi un éventuel texte par rapport auquel elles auraient pu prendre un sens : Desprez renonce à commenter ses figures, comme il l'avait fait dans *le Recueil de la diversité des habits*, et laisse ainsi le champ totalement libre à l'interprétation.

Cette ronde infernale, qui est un recueil de motifs tout en n'étant pas un recueil de motifs, se place donc d'emblée dans l'entre-deux. Elle affiche un statut qui pourrait lui correspondre, tout en subvertissant les attentes que la référence ornementale pourrait susciter. L'ouvrage distrayant (« celui qui sera resveur de son naturel y trouvera dequoy resver, le melencolique dequoy s'esjouir, & le joyeux dequoy rire, pour les bigaretez qui y sont contenues »⁷⁹⁵) s'avère vite inquiétant, et tout en préservant un air festif, nous plonge dans le sérieux d'allusions⁷⁹⁶ pour la plupart perdues⁷⁹⁷ mais qui ne cessent de relancer la recherche de sens. L'esprit ne peut même pas se réfugier dans une éventuelle narration farfelue, puisque si l'on peut voir des éléments de cohésion dans la parataxe (comme l'évocation du défilé et de la danse, ou les reprises burlesques de costumes connus), aucun lien logique n'est établi entre les planches : les monstres se suivent sans nécessité ni ordre, et bien qu'il soit possible de voir une organisation ténue en « binômes »⁷⁹⁸, toute recherche de sens précis

⁷⁹⁴ Contrairement à l'évêque de la mer ou au cyclope du *Recueil de la diversité des habits*, les créatures des *Songes drolatiques* ne relèvent pas du monstrueux véritable, scientifiquement compilable et constituant un savoir ; elles tiennent de la chimère plutôt que du monstre, et s'affirment comme de purs produits de la fantaisie.

⁷⁹⁵ *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, « Au lecteur », éd.cit., p.52.

⁷⁹⁶ « [Les monstres des *Songes*] incarneraient-ils les troubles de l'actualité ? Auraient-ils (...) une valeur satirique ou cathartique ? Les allusions aux signes et aux rites de l'Eglise catholique ne manquent pas. Plusieurs figures sont vêtues comme des moines (26) ; un pantin porte la mitre (82) et un autre la tiare (7) ; un troisième, éléphanter, fait le geste de la bénédiction (8). Le personnage qui vide un livre (la Bible ?) dans un puits pourrait être un prêtre (48). Les variations sur la cloche (71), celles sur le poisson (32) rappellent des motifs familiers de la polémique anti-romaine. Mais les plus suspects sont encore les religieux chargés d'armes, à commencer par l'inquiétante effigie qui ouvre le livre (...). Il se pourrait que Desprez, par les armes qu'il donne à la plupart de ses figures, s'en prenne à la violence des militaires (...). Desprez et l'imprimeur Breton appartenaient l'un et l'autre au milieu protestant, si bien que l'hypothèse d'une intervention polémique ne manque pas de vraisemblance. » Michel Jeanneret, « Introduction », *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, éd.cit., p.28-29.

⁷⁹⁷ Le rapport reste tout de même évident avec les gravures en usage dans la polémique religieuse : le détail de la diatribe est perdu, mais nous percevons bien le mordant et la virulence de l'attaque...

⁷⁹⁸ C'est ce que propose Michel Jeanneret : « Il se pourrait que la disposition des images, dans l'ordonnance des *Songes*, contribue à ce même programme. A l'exception de la première et de la dernière planches, deux figures se font face, qui souvent sont tournées l'une vers l'autre, se regardent et forment un couple contrasté. Il serait faux de réduire cette série de vis-à-vis à une loi unique ; une mécanique trop simple trahirait l'esprit de liberté qui plane sur le livre. Une tendance, pourtant, semble définir la relation des deux partenaires. Sur la page de gauche, l'allure du personnage est souvent menaçante et inquiétante ; c'est là aussi qu'apparaissent les métissages les plus troublants. A droite règnent au contraire, dans la plupart des cas, une fantaisie franchement joyeuse, des postures plus pacifiques ou innocentes, des mouvements gracieux. (...) Desprez ferait-il en sorte que le regard, se déplaçant de gauche à droite, passe du lugubre à la farce et corrige la peur

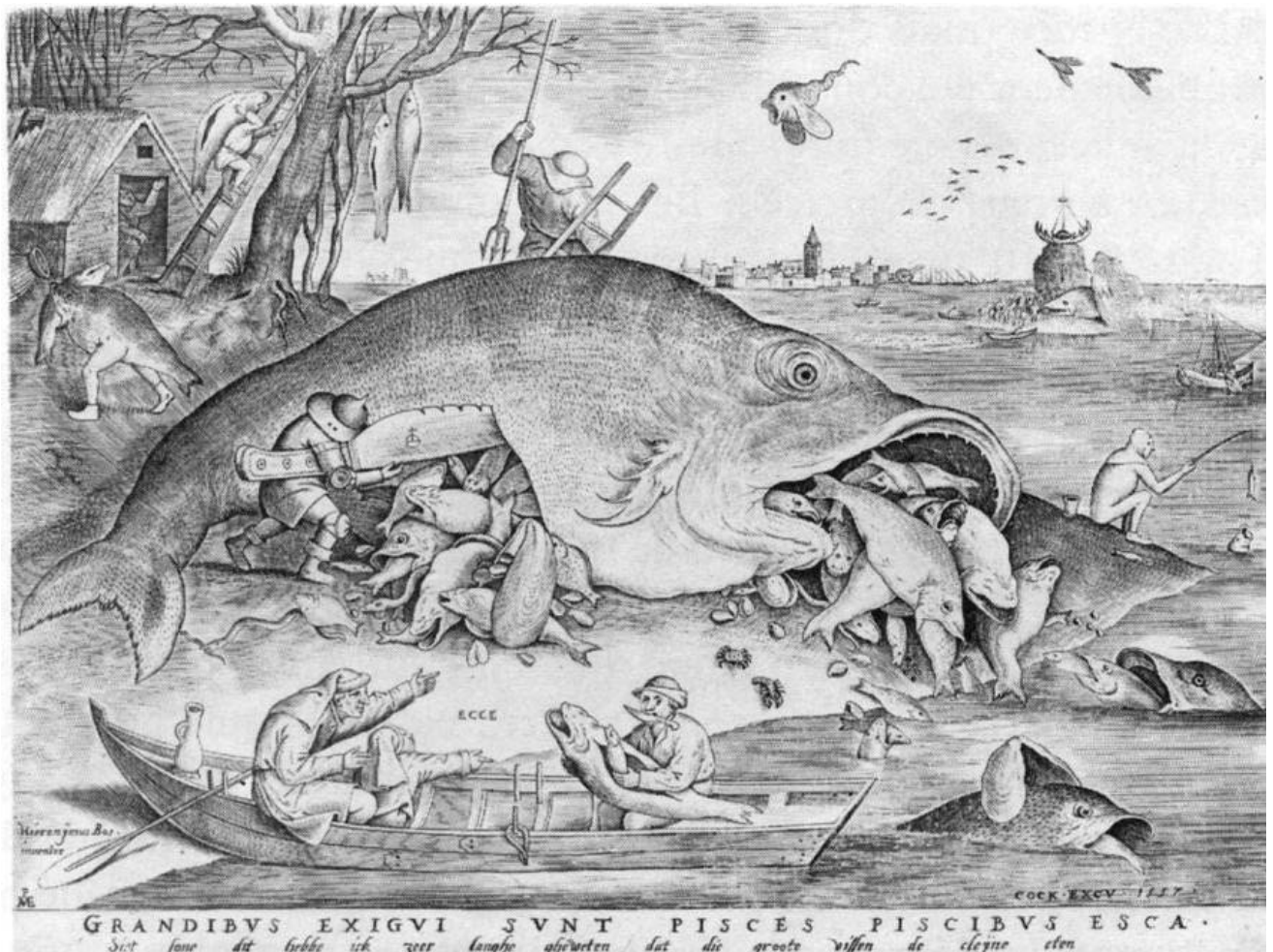
échoue lamentablement. C'est précisément dans la démesure entre la surdétermination de l'objet et son indétermination symbolique que résiderait l'informe : le mouvement /anti/cornucopien bat ici son plein, qui nous fait osciller entre les sens multiples entraperçus mais jamais clairement fixés et le non-sens ludique mais toujours déjà trop sérieux pour être gratuit. Pour continuer dans le monstrueux aquatique, prenons par exemple la planche XCIII :



71 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*, PLANCHE XCIII

par le rire ? Les trois premiers couples, comme la plupart des suivants, illustrent ce principe ; quelques autres, c'est vrai, y échappent. » Michel Jeanneret, « Introduction », *Les songes drolatiques de Pantagruel*, éd.cit., p.46. Il nous semble que ce fonctionnement en binômes est largement induit par le format « livre » lui-même : de double page en double page, l'œil et l'esprit du lecteur, entraînés à construire du sens même là où il n'y en a pas, établissent artificiellement des unités et tissent des analogies.

Ce gros poisson qui en dévore de plus petits évoque le proverbe bien connu illustré quelques années auparavant par Pieter Bruegel l'Ancien.



72 PIETER BRUEGEL L'ANCIEN, *LES GROS POISSONS MANGENT LES PETITS*, ESTAMPE, 1556

Procédant comme avec l'illustration du *Liber Chronicarum* pour son cyclope du *Recueil de la diversité des habits*, Desprez reprend littéralement plusieurs éléments chez Bruegel qu'il recombine en les condensant sur une même figure : on retrouve le gros poisson duquel surgissent, par la gueule et le ventre entaillé, les plus petits poissons dévorés au préalable ; on voit également le poisson anthropomorphe qui passe du second plan au premier ; on peut même penser que le couteau cranté du personnage bruegélien sert de modèle à celui que tient à la main le personnage des *Songes drolatiques*. Mais l'allusion morale, qui aurait pu passer diaphane d'une gravure à l'autre, s'enraye : le gros poisson de Desprez cumule trop d'éléments pour qu'il n'y ait pas d'emblée brouillage. Cet être hybride dévore, se vide de ses entrailles et vomit en même temps des proies qui, contrairement à celles figurées par Bruegel, ont l'air très vivantes ; tout ceci devient d'autant plus inquiétant que la moitié inférieure de son corps est d'allure humaine. La blessure béante qui coupe son corps en deux n'est pas pratiquée par un pêcheur miniature redoublant un geste commun dans la vie réelle, elle est infligée par le personnage lui-même, qui semble ainsi se dédoubler, comme si sa partie humaine

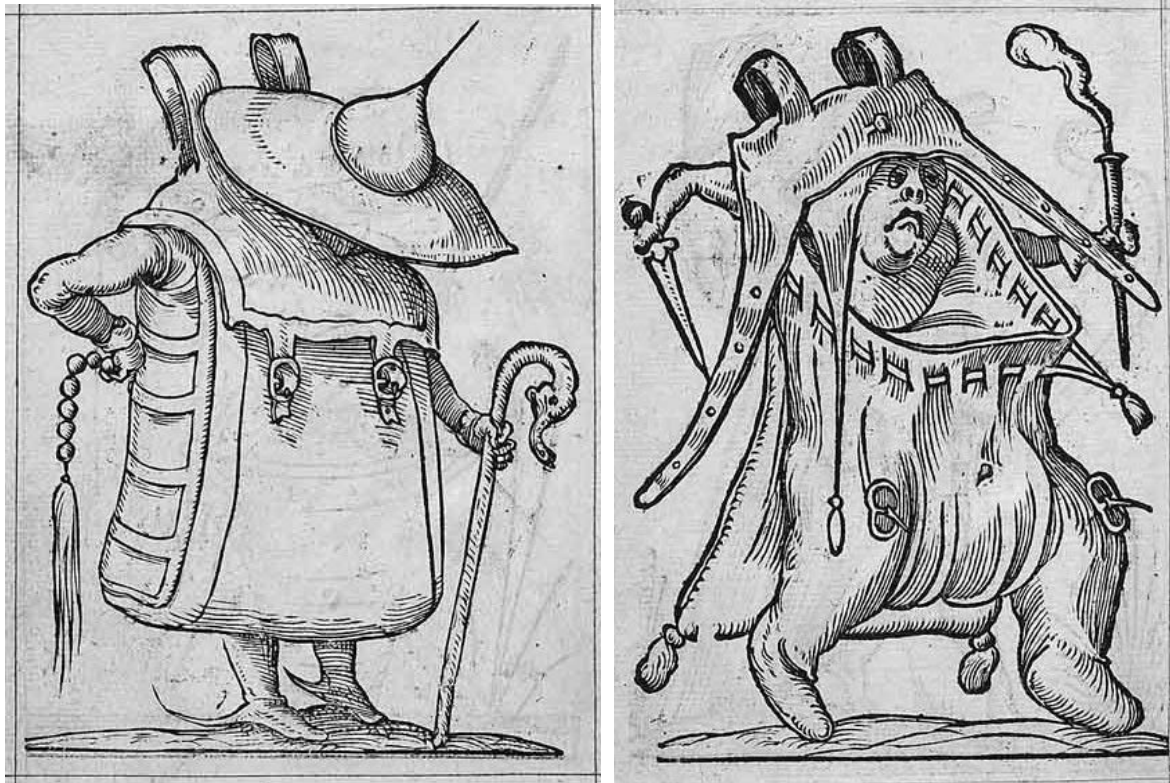
attaquait sa partie animale. Ce poisson possède des jambes humaines et des pieds à trois doigts qui évoquent ceux d'autres créatures du recueil, et qui le font ressembler à une grenouille debout. Trois natures se combineraient alors en un seul être, qui est de plus envahi par l'altérité. Habillé comme un humain, il porte un capuchon rabattu vers l'arrière qui paraît redoubler sa tête. Sa gorge ou sa gueule ressemble plus au cou d'un homme puissamment musclé qui aurait la tête violemment renversée qu'à la mâchoire d'un poisson. On pourrait penser que le gros poisson à l'œil exorbité est sorti de l'intérieur d'un être humain, le détruisant à moitié par la même occasion, en une inversion parodique et meurtrière de l'histoire de Jonas⁷⁹⁹. Le grouillement qui surgit de son estomac semble plonger vers sa braguette : est-elle pleine de petits poissons tentant de fuir ? Y aurait-il un jeu entre l'allusion au petit poisson et le sexe masculin ? La braguette est plutôt proéminente, ce qui peut connoter la puissance sexuelle ; or cette évocation est incongrue si on continue de se référer à l'allocution proverbiale. L'allusion devient ensuite rapidement macabre par le rapprochement avec la castration qu'évoque la large coupure ventrale. Sexuellement agressif tout en étant impuissant, meurtrier de lui-même en même temps que dévorateur à la gueule de four, quel est cet être constitué de redoublements de lui-même en miniature ? Un avatar ichtyologique de Quaresmeprenant et de Bringuenarilles ? L'affreux visage d'une gluaunce généralisée ?⁸⁰⁰

Le composite et la bigarrure, agréments revendiqués par l'art des grotesques, deviennent ici les moteurs du vertige interprétatif et du dégoût que suscite l'image. Dès que l'on s'y arrête, l'image nous prend dans ses rouages de dégradation, desquels il est difficile de se tirer. Son appartenance à un ensemble plus vaste contribue à sortir le lecteur-spectateur de l'angoisse paralysante qu'il aurait éventuellement pu éprouver : il suffit de regarder ailleurs, à côté, pour que d'autres suggestions nous fassent glisser vers autre chose. L'un des modes d'emploi de la hantise de l'informe réside dans ce glissement avec passage par l'abîme : proposer un grand nombre d'images combinées entre elles et pouvant être combinées avec les autres images du même recueil (avant de suggérer des images extérieures au recueil, dans une extension à l'infini du domaine de la parataxe) permet à l'auteur de libérer un maximum de suggestions en un espace minimal. L'informe dans ce cas n'est plus contenu dans la matière imparfaite, inachevée et à « lécher », mais dans les jointures du corps monstrueux, dans l'assemblage défectueux et précaire. Dans son introduction aux *Songes drolatiques*, Michel Jeanneret parle des nombreuses sangles et bandes qui attachent et ligotent les personnages. Ces

⁷⁹⁹ François Desprez a donné quelques-unes de ses plus belles gravures dans son *Histoire de Jonas*, série constituée de six planches gravées entre 1562 et 1583 à Paris par un imprimeur rue Montorgueil nommé Germain Hoyau dont l'enseigne s'appelait « le Bon Pasteur ». Les planches sont accessibles ici : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40347033g>.

⁸⁰⁰ « Ici le monstre garde une part d'incertitude : certes, il participe de la dénonciation d'un monde corrompu, mais, et c'est là sa force, disant trop, il ne dit rien de clair. » Lise Wajeman, « *Les Songes drolatiques de Pantagruel* : ce que le songe monstre », art.cit., p.43.

ligatures précaires sont nécessaires pour tenir un tant soit peu ensemble le bric-à-brac figuratif que contient le recueil, mais elles sont aussi la matérialisation de la présence de l'informe : tenu à distance par la fermeture, il déborde dès que la sangle se défait. Les planches XCVIII et C illustrent humoristiquement ce surgissement de l'informe par la déliaison :



73 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL, SACS VOYAGEURS*

Le personnage replié sur lui-même, qui évoque quelque pèlerin ou religieux de haut rang en voyage (la synecdoque qui fait donner le sac pour le voyageur semble motiver l'image), devient créature débraillée qui se met littéralement en marche à l'ouverture des sangles, et avance, couteau et flambeau à la main, vers on ne sait quels méfaits.

2.3.2 Composer, décomposer, recomposer: les *Songes drolatiques* et le *Moyen de parvenir*

Pour certaines figures, nous venons de le voir, il est possible de retracer une genèse, de trouver une image matrice qui pourrait donner une nuance sensée au monstre ; mais Desprez semble travailler méthodiquement pour que toute signification s'enraye. On aurait dans les *Songes* comme une opération contraire à celle des grotesques : les motifs décoratifs font mine de ne rien vouloir dire, mais ils sont porteurs de toute une culture, et peuvent parfois être assimilés aux énigmes et *imprese*, là où les « songes drolatiques » font semblant de proposer une plénitude de sens qu'ils détruisent systématiquement. Les grotesques seraient malgré tout disponibles au décodage, là où les créatures

des *Songes* seraient indécodables parce que construites sans code⁸⁰¹. L'effort d'analyse des *Songes drolatiques de Pantagruel* passe toujours par des tentatives d'interprétation et porte sur une éventuelle construction du sens ; au terme de leur investigation, tous les commentateurs s'accordent à dire que l'entreprise est vouée à l'échec. Il ne serait possible de parler des *Songes* que par détour, *après coup* comme avec les rêves, et en sachant comme avec eux que l'essentiel sera inexorablement inaccessible. La comparaison avec les images de rêve permet de saisir partiellement leur logique, mais confine à l'incommunicabilité : l'interprétation des rêves, aussi poussée soit-elle, reste toujours largement subjective⁸⁰².

Néanmoins, l'établissement d'un parallèle entre les *Songes drolatiques* et l'interprétation des rêves permet de reposer encore une fois la question de l'analyse : plutôt que de chercher à dégager un sens du rêve, il semble plus productif d'observer les forces de défiguration à l'œuvre, de voir travailler l'informe plutôt que de tenter de sauver des restes de forme. Une mécanique de la production devient compréhensible qui permet de relancer la machine interprétative ; à défaut de dégager un message, il est possible, comme dans le travail analytique des rêves, de soulever des pans de signification – qui restent en suspens et peuvent à tout moment être réinterprétés. Interroger les formes du rêve qui se construisent à la marge de la construction légitime albertienne suppose de faire retour sur la question du *dissolutus*. Alberti met en garde le peintre contre les risques de la *copia* et la *varietas*, qui peuvent confiner à la *dissolutio* ; cette désagrégation de la *compositio* est chez lui le résultat d'un manque de maîtrise et de rigueur, la marque d'une démission de l'artiste. Or, dans un régime volontairement antialbertien, le *dissolutus* peut être un moteur de création, et être recherché en tant que tel. Cela suppose que la désagrégation n'est plus le résultat d'une défaillance mais bien au contraire une affirmation des choix de l'auteur. Nous avons tenté de montrer que le dessin peut jouer et se jouer de l'excès et du défaut pour *faire advenir*, puis que, de manière analogue, l'écriture est capable de rassembler en dispersant – de créer un sens multiple à partir de la précarité allégorique et structurelle. Mais que se passe-t-il quand, faisant fi de la lisibilité, l'œuvre joue du *dissolutus* à plein régime ? Les *Songes drolatiques*, qui nous ont permis d'introduire la

⁸⁰¹ « Comme l'écriture du rêve, l'écriture picturale n'implique pas, comme sa condition et sa fin nécessaires, la production d'un code. «L'interprète », écrit Damisch, « est ici dans une situation voisine de celle de l'analyste auquel il appartient de découvrir la grammaire du rêve, sans pouvoir espérer exhiber à aucun moment le système à partir duquel le rêve se laisserait ensuite lire et traduire sans reste. » Si, là encore, la comparaison est menée à son terme, elle indique que l'écriture picturale obéit comme celle du rêve à une grammaire mais dont l'inventaire des règles et l'exposition des procédés syntaxiques ont toute chance d'être interminables parce que ceux-ci sont constamment déplacés, condensés et surdéterminés. » Louis Marin, « Champ théorique et pratique symbolique », *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p.44, citant Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/*, Paris, Seuil, 1972, p.142, cité par Lise Wajeman, art.cit., p.47.

⁸⁰² « Ainsi le langage du rêve, comme celui du monstre ou du dessin, ne serait qu'un langage fugace, provisoire, et qui n'existerait que dans un rapport étroit à la subjectivité de chacun, pour notre bon plaisir (d'auteur et de spectateur) », conclut Lise Wajeman, art. cit., p.47.

logique du rêve, seraient un outil de comparaison pour comprendre comment le *Moyen de parvenir*, texte volontairement délirant qui semble prendre pour modèle l'art de la grotesque, travaille aussi à l'effondrement du sens. Sans affirmer que ces deux œuvres seraient l'aboutissement ou la conclusion des recherches sur l'informe, il est possible de les penser comme deux expériences-limite d'une investigation qui occupe tout le siècle.

De trou en trou

Dans le travail du rêve comme dans le travail de sape du sens, le corps et plus particulièrement le *bas corporel*⁸⁰³ jouent un rôle de premier plan. En levant les censures, le rêve laisse s'exprimer le vécu somatique et redessine, au gré des associations, un corps fragmenté où les combinaisons ne répondent plus à la réalité physique. Les organes sont dissociés de leurs fonctions, ce qui permet la mise en place d'une nouvelle grammaire. Jouant de ce corps fragmenté fortement érotisé, textes et images reconfigurent un paysage physique et psychique. L'omniprésence de l'organique est le signe que le régime de la représentation est altéré, non pas que le corps en lui-même soit transgressif, mais sa présence envahissante occulte et supprime toutes les autres manifestations humaines. Le corps est ainsi résumé par ses orifices, et de plénitude ou enveloppe devient lieu de passage⁸⁰⁴. Le corps des *Songes* et du *Moyen de parvenir* hérite d'une tradition carnavalesque qu'il porte à l'extrême : le rêve devient rapidement cauchemar⁸⁰⁵.

De manière symptomatique, les deux ouvrages se réclament de Rabelais, et justifient ainsi l'omniprésence du ventre et du sexe en leur sein. *Les Songes drolatiques de Pantagruel* se placent, par leur titre, sous les auspices du bon géant, et revendiquent dans leur courte introduction l'autorité de l'écrivain. Dans *Le Moyen de parvenir*, nulle introduction ni nul prologue qui viennent éclairer le lecteur sur les intentions du texte ; ce sont les premiers chapitres qui assurent, de manière diffuse et discontinuée, le rôle de définition générique et génétique du texte. *Le Moyen de parvenir* s'affirme d'emblée comme l'un des rejetons rabelaisiens :

⁸⁰³ Tel que défini par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982. Pour une insertion de la notion dans l'ensemble du système bakhtinien, voir *L'héritage de Bakhtine*, Catherine Depretto (éd.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

⁸⁰⁴ Dans le *Moyen de parvenir*, cela concerne tout particulièrement le corps féminin, dans lequel tous les orifices communiquent, comme l'indique le « test de virginité » que propose l'un des personnages : « « Tenant ce con bien justement ferme et clos, vous avancerez votre main droite et, des deux premiers doigts, vous ouvrirez le troufignon en éloignant les fesses. Puis, l'ouverture capable, soufflez de toute votre force. Si d'aventure le vent passe outre et que vous le sentiez à la main gauche, elle ne sera pas pucelle ; autrement elle le sera. Ô gens de qualité, si vous ne mordez à ces intelligences, faites-vous bien aiguïser les dents ! » *Le Moyen de parvenir*, 22. Plumitif, éd.cit., p.102.

⁸⁰⁵ André Tournon, à propos du *Moyen de parvenir*, parle de « cauchemar de l'humanisme en crise ». André Tournon, « De la sagesse des autres à la folie de l'Autre : Ronsard, Béroalde de Verville », *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, Littérature*, n°55, 1984, p.23.

« Ne parlez plus de clavicules ou clavifesses, ni d'arts apéritifs, canons et artillerie (qui sont engins grandement ouvrants), puisque vous avez ces cahiers de vérité, ce bon volume qui est la grosse clef d'ordonnance à laquelle pend le trousseau de toutes clefs. Pour le prouver, j'ai le père Rabelais, le docte, qui fut médecin de monsieur le cardinal du Bellay, et je le mets ici en avant, pour ce que les substances de ce présent ouvrage, mémoires et enseignements de ce livre furent trouvées entre les menues besognes de la fille de l'auteur. »⁸⁰⁶

Le ton est donné : jouant sur la métaphore de la clé et de la serrure, et faisant coexister par paronomase clés, culs et fesses qui s'emboîtent vertigineusement les uns dans les autres, le sens alchimique se superpose au sens érotique ; le livre est autant un outil d'ouverture spirituelle qu'un phallus grotesque. D'emblée au pluriel, l'ouvrage dit être issu d'un ensemble de notes : dès sa genèse, il est bigarrure, ce qui implique la discontinuité, mais également la richesse. La paternité rabelaisienne, toute affirmée qu'elle puisse être, est médiante : la « fille de l'auteur » s'interpose entre le docte qui possède toutes les clés et les enseignements du livre. La proximité du texte avec les « menues besognes » féminines (travaux d'aiguille autant que menstrues et fonctions corporelles que tout le dialogue va se faire un plaisir de détailler) renforce la confusion des genres qui préside à cette étrange naissance, et explique sans doute que d'un si grand aïeul puisse surgir une si confuse matière. Il n'empêche que la mention du nom « Rabelais » doit opérer comme une conversion magique : l'ensemble de fragments ne peut qu'être remède et guérison, Pantagruélion mirifique ouvrant, telle une clé alchimique, à tous les sens. Contrairement à ce que son apparence relativement modeste et festive pourrait faire penser, le *Moyen* est « LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES »⁸⁰⁷ :

« Avisez donc bien et diligemment épluchez, et voyez avec curieuse conférence : tous les autres prétendus livres, cahiers, volumes, tomes, œuvres, livrets, opuscules, libelles, fragments, épitomés, registres, inventaires, copies, brouillards, originaux, exemplaires, manuscrits, imprimés, égratignés – bref les pancartes des bibliothèques, soit de ce qui a été ou est, ou qui jamais encore ne fut ou ne sera – sont ici en lumière prophétisés ou restitués. »⁸⁰⁸

A cette liste succèdent deux autres listes de termes livresques ; ensemble elles cherchent à dire la totalité que serait le texte, et constituent une prophétie auto réalisatrice qui fait du *Moyen de parvenir* une somme comprenant les *Cinq Livres* autant que toutes les librairies de Saint Victor passées et à venir. Tout en rendant implicitement hommage à la verve rabelaisienne, ces listes s'en démarquent : le narrateur y affiche son art de dire en produisant un discours *copieux*, mais il fait un usage étonnamment réglé de la *varietas*. Son énumération, en trois membres successifs séparés par des respirations, ne prétend pas être l'avalanche paratactique de la liste des livres de Saint Victor. La liste du *Pantagruel* est une référence thématique mais non stylistique : dans la nomination de tous les livres possibles, Béroalde ne donne pas des titres mais des types (« volumes », « inventaires »), et

⁸⁰⁶ François Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir* (1616), éd.cit., p.73-74.

⁸⁰⁷ En majuscules, détaché du corps du texte, l'annonce tient lieu de frontispice retardé. *Idem*, p.76.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.75.

subsume la quantité dans l'intensité. Le *Moyen de parvenir* est proprement un creuset, alchimique autant qu'onirique : condensation et distillation sont les deux opérations récurrentes. Quintessenciel, le *Moyen* l'est déjà dans sa manière *retenue* de se répandre. Rabelais est le génie tutélaire, la source, mais non l'exemple, et l'auteur n'en retient volontairement qu'une leçon partielle et orientée :

« Il n'y a plus de danger : nous sommes tous ici, puisque le père Rabelais est dedans. Ceux qui viendront ci-après passeront par l'huis de derrière – la gale arrive au dernier ! »⁸⁰⁹

L'ancêtre en littérature, ou du moins son avatar scabreux, est dans le texte, il ne peut donc plus rien arriver – et cela est lourd de sens : Rabelais est contenu dans un livre dans lequel il ne va strictement rien se passer, rien qu'une profusion de mots, après laquelle il ne restera que la gale. Fermé sur lui-même, l'ouvrage condamne les retardataires, comme de fait les lecteurs, à passer par « l'huis de derrière » : la grande majorité des propos va tourner autour de l'excrément et des fonctions sexuelles et anales, et malgré son aspect symposiaque⁸¹⁰, le texte ne touche le plus souvent à la bouche que par le cul.

Cette confusion des orifices en un raccourci corporel destructeur de la prétendue dignité humaine est un trait commun aux deux héritiers putatifs de Rabelais : gueules béantes des *Songes*⁸¹¹ et trous envahissants (bouches, anus, sexes) du *Moyen* dessinent des corps ouverts à tous les vents, au propre comme au figuré, par lesquels peuvent transiter des objets (comme dans le cas de l'homme-poisson de la planche XCIII) ou des liquides.

⁸⁰⁹ *Op.cit.*, p.55.

⁸¹⁰ Le modèle le plus probable du *Moyen de parvenir* serait la *Turba Philosophorum*, ouvrage anonyme qui se présente comme un dialogue à voix multiples autour d'un banquet alchimique. « Collection d'enseignements ésotériques sur le Grand Œuvre, soumis aux questions, objections et approbations de la « turbe », groupe dépositaire des secrets alchimiques. Chaque intervention est attribuée à un sage des anciens temps (Parménide, Pythagore, Socrate, Zénon, Aristote - qui se fait vertement reprendre - et bien d'autres) ou à quelque savant au nom bizarre, connu apparemment des seuls initiés (Acsubofes, Sictus, Bocostus, Síticos, Sistocos, Basem... On soupçonne des anagrammes, dont la solution échappe). » André Tournon, « De la sagesse des autres à la folie de l'Autre : Ronsard, Béroalde de Verville », art.cit., p.20.

⁸¹¹ De nombreuses créatures des *Songes* ont la bouche ouverte comme pour parler ou chanter (planches XIII, XV, XVI, XX, XXIII, XXIV, XXV...), mais nous voulons parler ici plutôt des bouches-trou des planches X, XXVIII, XLII, LXXXVII, XCI, XCIII, CV, CXVI et CXX.



74 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*, PLANCHE X

Le chevalier simiesque de la planche X ouvre grand des yeux vides et une gueule édentée, écuelle elliptique que redouble le creux de son chapeau. L'emboîtement de trois éléments, tête, bonnet et couvre-chef, crée un effet de gigogne et d'emmanchement qui suscite sans doute la forme « en manche » de la braguette. L'orifice qui termine l'appendice semble bouché, mais sa rondeur l'apparente à un col de bouteille. De la bouche au pénis, en passant par l'assiette-chapeau, le personnage pourrait être une sorte de conduit sur pattes, ou la matérialisation d'une jarre à deux becs.

Tel autre personnage (planche CII), est quant à lui une jarre-tuyau, et il est à considérer dans l'ensemble des êtres-récipients tout autant que dans celui des êtres-conduits, puisqu'il perd son contenu en avançant.



75 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*, PLANCHE CII

Jarre anthropomorphe autant qu'homme empalé par un objet, le personnage a et n'a pas de bouche : le fond de la jarre, placé cul par-dessus tête – qui n'est peut-être pas à confondre avec la tête, s'il y en a une – est recouvert par un bol, à son tour affublé d'un masque qui, lui, a la bouche ouverte. L'hésitation entre ouvert et fermé recommence ici, qui trouve une résolution précaire dans l'écoulement de liquide qui se fait par le goulot-anus. La figure de l'être-récipient-tuyau est actualisée dans le *Moyen de parvenir* par le conte des Alsaciennes :

« Es pays d'Alsacie (...), les dames sont assez libres, mais sages, et, pour le faire bien paraître, elles ne pissent qu'une fois la semaine, et c'est au vendredi qu'elles s'assemblent au matin toutes par bandes, ce qu'il fait étrangement moult bon voir. Et, selon leur dignité, s'en vont en pisserie comme on va à la foire (...). Etant arrivées ces femmes au lieu de la pissoire (ou pissoterie), elles se disposent comme les montagnes d'Angleterre, chacune où elle est, y gardant dignités, prérogatives et honneur, ainsi qu'ès actes publics et notables, ni plus ni moins que se mettent les chevaliers en leur rang, le jour de leur cérémonie. En cette commodité, abondamment, joyeusement et à la copieuse et bénigne décharge des reins, elles vident leurs vessies et pissent tant que cette rivière en est faite et constituée, et de là les Allemands, Flamands et Anglais font venir la bonne eau pour faire la bière, la plus double et de plus haut goût. Cela est cause que leurs femmes ne les aiment pas tant qu'elles font les Français, d'autant que ces femmes-là pensent que leurs maris leur veulent derechef reverser leur urine dans le corps. »⁸¹²

Les Alsaciennes, véritables géantes capables d'uriner une rivière, deviennent rapidement des conduits, plus spécifiquement des robinets que l'on peut obturer et n'ouvrir qu'une fois par semaine; elles dispensent de la « bonne eau pour faire la bière ». L'histoire aurait pu en rester là, au référent érotico-scatologique et à l'inversion carnavalesque des dignités; la fabrication de la bière a néanmoins une suite, explicitement sexuelle cette fois-ci, qui introduit l'inquiétude dans le texte : d'autres femmes apparaissent, celles des buveurs de bière, qui rejettent leurs maris. La raison de ce rejet réside dans l'inversion du circuit du liquide : du corps des Alsaciennes au corps des Anglaises, l'urine va transiter à travers les hommes et se redéposer dans le corps féminin. Plusieurs transformations du liquide ont lieu qui contaminent tout le réseau : l'urine devient eau qui devient bière, qui prend sous la forme de l'urine la place du sperme. Ce n'est plus l'ondée joyeuse de l'urine pantagruélique qui inonde les habitants de Paris, mais une humeur corrompue de trop être passée d'un corps à l'autre, qui supprime même l'humeur masculine, en principe porteuse de vie. L'image du corps traversé n'est point neutre, on pouvait s'en douter : elle provoque à la fois la vision d'un vivant précaire, toujours prêt à s'écouler et à se déverser, perdant ainsi son être et son énergie, et celle de boissons antinaturelles, de liquides empoisonnés et de semences dispersées en pure perte.

Les *Songes drolatiques* et le *Moyen de parvenir* partagent une même manière de faire communiquer entre eux les orifices du corps : les organes internes disparaissent et tout l'être n'est réduit qu'à un

⁸¹² *Le Moyen de parvenir*, éd.cit., p. 165-166.

conduit. Transformant l'organisation complexe de l'organisme en mécanisme simple permettant le passage des fluides, les deux livres construisent l'image d'un corps potentiellement réversible : le dedans et le dehors sont toujours susceptibles de s'inverser, les orifices ne sont jamais définitivement ouverts ou fermés, et le flux peut à tout moment repartir en sens contraire. En ceci, Desprez et Béroalde ne rendent pas tellement hommage à Rabelais (chez qui le corps est toujours bien plus qu'un tube) qu'ils prennent explicitement le contrepied d'une pensée scientifique et médicale au profit d'une labilité et d'une réversibilité toutes oniriques. Le corps devient poche que l'on peut fourrer ou retourner.

Le travail du rêve

Ce corps rêvé, fantasmatiquement instable et largement ouvert à l'Autre, offre des potentialités de transformation infinies, ce qui sert dans un premier temps la libération pulsionnelle et le comique ; mais très rapidement, l'abolition des organes et la confusion des orifices viennent susciter l'angoisse. Non contents d'établir des circuits antinaturels entre les entrées du corps, les *Songes drolatiques* semblent s'employer à dévoyer les fonctions orales et génitales : les braguettes s'animent et acquièrent un visage⁸¹³, ou envahissent le corps et le transforment en un immense phallus⁸¹⁴. La monstruosité féminine fait coïncider l'oral et l'anal : sur la planche XXX comme sur la planche LXXXVII, des êtres munis de seins-étrons nourrissent des créatures larvaires qui s'abreuvent à toutes les extrémités. A son tour, le *Moyen de parvenir* met l'accent sur l'impossible solution de continuité entre l'oral, le génital et l'anal, de manière autrement plus insistante : le motif de la merde à la bouche revient à de multiples reprises. L'excrémentiel et l'érotique sont quasi systématiquement mis en relation, en une mécanique parodique qui finit par tourner à vide tellement elle est récurrente. Cette omniprésence de l'ordure dans le *Moyen de parvenir* fait apparaître par contraste la relative rareté de l'excrétion dans les *Songes drolatiques* : s'agirait-il d'un infigurable ? La merde et les étrons sont aisément repérables dans la littérature du siècle, parfois dans les textes où le lecteur contemporain les attendrait le moins ; leur discrétion dans les *Songes* est d'autant plus remarquable. Cette absence de l'excrément dans un recueil qui s'octroie par ailleurs toutes les libertés ne peut être considérée comme étant le résultat d'une limitation psychologique ou morale. Elle signerait plutôt la rupture qui sépare les *marginalia* médiévaux de l'univers des grotesques renaissantes⁸¹⁵. Elle serait

⁸¹³ Comme sur la planche CXII, où une tête au regard effaré est mise au même plan qu'une braguette gigantesque, au point que l'être dépeint semble en être l'excroissance difforme.

⁸¹⁴ Planche LVIII.

⁸¹⁵ « De tous les aspects de la culture médiévale, le goût du scatologique, le jeu constant, dans le texte et les images, avec les matières fécales, est peut-être le plus difficile à comprendre aujourd'hui. Les marges des manuscrits en sont littéralement pleines. Que penser du gentilhomme qui, dans le bas de la page d'un élégant livre d'heures français, défèque des étrons qui sont ensuite cérémonieusement apportés à une dame ? Il faut, pour commencer, cesser de confondre l'analité des hommes du Moyen Age avec les pulsions obsessionnelles et innocentes des enfants. Mais il faut surtout oublier les idées modernes postfreudiennes qui lient les

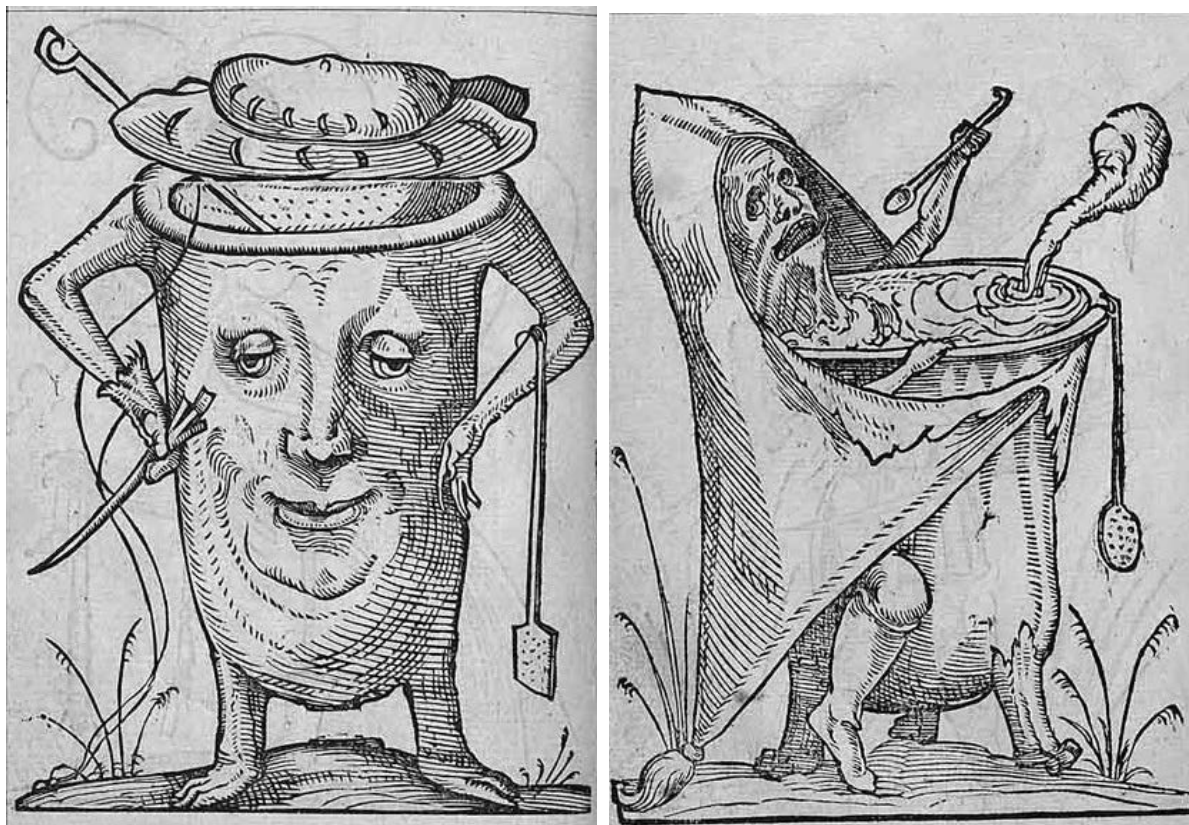
aussi un parti pris original chez Desprez, qui choisit de miner le sens en ayant recours non plus à la transgression mais à la diversion et au détournement.

C'est l'intestinal plutôt que l'excrémentiel qui figure dans les *Songes* ; ce détournement vers l'intérieur de l'ordure sied bien à un livre qui n'est pas explicitement subversif, et qui ne désigne pas clairement des cibles. Le bas corporel n'y est pas uniquement investi d'un rôle de renversement, il vient également perturber tout l'édifice de la mimésis. En inventant des corps réversibles et en joignant les orifices entre eux, Desprez abolit toute logique et fait de ses créatures des opérateurs du travail du rêve⁸¹⁶. Les *Songes* fonctionnent en circuit fermé, comme l'illustreraient les deux créatures-marmite situées au cœur du livre à quelques pages de distance⁸¹⁷. A l'effusion des matières organiques propre à l'univers carnavalesque succèdent la macération et l'auto-ingestion, caractéristiques de ce monde onirico-cauchemardesque dans lequel nous sommes plongés.

excréments à la corruption, à l'infection et à la mort. Au Moyen Age, les matières fécales n'étaient pas considérées comme « sales » - ce n'était pas la matière inconvenante dont parle Freud. La merde avait sa place dans l'ordre des choses. Ce n'était pas encore une sécrétion honteuse ; elle était charriée au milieu des rues, et son odeur était omniprésente. Elle faisait partie, en tant que fumier, du cycle de la vie, de la mort et de la renaissance ; et c'était une matière si quotidienne qu'on la retrouve jusque dans les pages des livres de prières. Le crachat, l'urine et les excréments en lesquels certains commentateurs ecclésiastiques, et notamment le pape Innocent III, voyaient la preuve de la « vile ignominie de l'existence humaine », ne rebutaient pas la noblesse. Comme souvent, ce qui était considéré comme bas et sale s'inversait pour devenir élevé et saint – témoin cette nonne prosternée devant un anus comme devant un autel et qui adore des étrons comme autant de reliques dans le *Roman d'Alexandre*. » Michael Camille, *Images dans les marges, op.cit.*, p. 153-154. L'imagerie scatologique ne disparaît pas des grotesques renaissants, mais elle est devenue beaucoup plus discrète.

⁸¹⁶ « En somme, les gravures parlent à la manière d'un rêve, si l'on en croit Freud : « La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Le rêve représente souvent aussi un élément quelconque par son désir contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans les pensées du rêve. » L'exclusion du principe de non-contradiction brouille l'intelligibilité du rêve comme de l'image. » Sigmund Freud, *De l'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 274, cité par Lise Wajeman, « Les Songes drolatiques de Pantagruel : ce que le songe monstre », art.cit., p. 46-47.

⁸¹⁷ Planches XXII et XLIV.



76 FRANÇOIS DESPREZ, *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*, MARMITES INFERNALES

Les corps-contenants sont nombreux dans les *Songes*, et on retrouve autant l'univers de la cuisine, (qui ferait de ces êtres l'actualisation de la liste des cuisiniers du *Quart Livre*), que celui de la boisson ou de la nourriture. A quelques pages de distance, ces deux marmites s'éclairent l'une l'autre : à la première, figuration carnavalesque d'un objet anthropomorphe, qui constitue l'une des rares physionomies avenantes de tout le livre, succède la marmite-personnage qui se cuisine elle-même. L'allusion enjouée devient évocation cannibale et image d'auto-dévoration, dans un mouvement d'intensification du monstre que l'on retrouve ailleurs dans le recueil. Le monstre auto-dévorant éclaire à son tour son pendant : rétrospectivement, le doute est jeté, qui nous fait imaginer que le sourire du premier personnage n'est point aimable, mais évoque la satisfaction de l'être repu – la scène cannibale n'aurait-elle pas déjà eu lieu ?

La deuxième planche incarnerait la nouvelle manière de faire des monstres qu'invente Desprez et que nous avons déjà entr'aperçue (avec le cyclope du *Recueil de la diversité des habits* et avec l'homme-poisson des *Songes drolatiques*) : condensant les signifiants en une seule figure, le graveur empile les signifiés dont les contenus se brouillent mutuellement. D'une planche à l'autre, les ustensiles sont quasi identiques ; la parenté que cela crée entre les deux images accentue le contraste. Nous n'avons plus affaire à une marmite animée, mais à un véritable hybride entre un être humanoïde et un ustensile de cuisine. L'être humanoïde est comme à moitié plongé dans le bouillon et à moitié dehors, sa jambe gracieusement repliée se surajoutant aux trois pattes du chaudron.

L'avant-bras agrippé au bord du récipient est disproportionné par rapport au volume de la tête qui surnage du bain-bouillon. La cuillère qui permet de touiller le brou va également permettre au personnage de goûter son propre liquide. Comment cet être pourrait-il se nourrir, s'il puise dans ses entrailles fumantes même ce qui doit le sustenter ? Cette terrifiante marmite, vieillard cacochyme aux jambes de jeune personne, est affublée d'une coiffe-tente qui fait office de cache-misère tout autant que de membrane occultante. Le vêtement, à cheval entre l'objet culturel (la mitre d'évêque) et le référent naturel (il ressemble à une peau animale), crée un troisième ensemble corporel par-dessus les deux déjà existants. Age, sexe, membres, qualités, vêtements, les éléments se combinent par empilement, sans que leurs jointures ne soient visibles, escamotées comme elles le sont par des écrans.

Le *Moyen de parvenir* joue également des vertus confondantes de la parataxe, et ses condensations usent tout aussi volontiers des suggestions scatologiques et cannibales pour disloquer la signification : à mi-chemin entre l'ordure et l'assimilation d'un corps par un autre, l'historiette de la femme du jardinier racontée dans le chapitre intitulé « Reprise » combine plusieurs motifs comiques pour un résultat entre le dégoût et l'absurde. L'histoire joue à la fois sur le quiproquo (le doute sur le référent de « ce que Dieu nous a donné »), sur l'actualisation (d'abord de l'expression « se perdre », puis de l'image de l'utérus comme architecture⁸¹⁸), sur l'inversion des fluides et sur le corps-tuyau. Cette savante construction à la densité étourdissante prend appui sur un argument très ténu : une jeune femme repousse les demandes sexuelles de son mari en argumentant que le coït lors des menstrues est péché.

« Ardez ! mon ami, c'est que j'ai ce que Dieu nous a donné à nous autres pauvres femmes ! Voyez-vous : ainsi que, quand vous êtes échauffé, le nez vous saigne, ainsi notre pauvre cas saigne tous les mois et si, alors, un homme nous touchait, il se perdrait. – Eh bien ! ma mie, vous avez bien fait de me le dire ! Si je me fusse perdu là-dedans, on eût eu bien de la peine à me trouver tant y a de chambres, de recoins et de garde-robes – sans les salles. »⁸¹⁹

L'image du sexe féminin comme labyrinthe tout autant que comme gouffre insondable n'est pas nouvelle, et les « cas » rabelaisiens que l'on s'évertue à « estouper » en sont les ancêtres directs⁸²⁰. L'image connue introduit une disproportion : le mari fait preuve d'un savoir détaillé totalement déplacé, puisqu'il semble tout aussi connaisseur de la complexe géographie utérine qu'il ignore absolument les cycles féminins, au point d'être surpris de voir du sang sur la chemise de sa femme. La situation en devient comique, l'ignorance du mari étant éclatante. L'historiette se poursuit

⁸¹⁸ On retrouve les matrices « tant amples, gloutes, tenaces et cellulées par bonne architecture » des Utopiennes. François Rabelais, *Tiers Livre*, chap.I, éd.cit., p. 557.

⁸¹⁹ Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd.cit., p.435.

⁸²⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur ces deux exemples : *Pantagruel*, chap. XIV et *Quart Livre*, chap. XLVII.

pourtant dans une direction inattendue : plutôt que de continuer sur l'énormité du sexe, ou sur l'interdiction érotique, elle glisse vers la nutrition.

« Quelques jours après, il venait de Vanves et, ayant bon appétit, il demanda à souper à sa femme, qui lui dit : « Oui, mon ami, il s'en va prêt. – Et que me donneras-tu, ma fille ? – Ne vous souciez, mon ami, nous mangerons de ce que Dieu nous a donné. » Elle parlait, comme vous dites, ordinairement. Lui, qui se ressouvint de ce qu'elle lui avait dit, estimait qu'elle lui donnerait de ses mois. Il lui dit : « Ma mie, je vous remercie ! Je n'en veux point, je m'en vais souper avec mon compère. »⁸²¹

Le lien entre les deux parties du conte est ténu, et ne repose que sur la bêtise du mari, capable de comprendre systématiquement à tort les expressions figées « se perdre » et « de ce que Dieu nous a donné ». La motivation de l'épisode est donc faible, et sa conclusion partielle (effrayé ou dégoûté à l'idée de manger le sang de sa femme, le mari va souper chez le voisin) est d'autant plus scandaleuse qu'elle semble quasi gratuite. On s'amuse de la méprise du mari, mais on s'effraie de l'allusion scatologique et cannibale. La conclusion du récit, prise en charge par les devisants, renforce la double réception farcesque et cauchemardesque :

« -Je sais bien ce que je lui eusse fait pour n'avoir point de ces harnois-là.

SAPHO : Eh ! dites, je vous prie !

-Eh quoi ! je lui eusse farci le ventre d'andouilles ! »⁸²²

Les Andouilles, à la fois étron et phallus par leur forme tout autant que par leur composition⁸²³, prennent la place du sang menstruel ; le corps féminin qui en est farci comme une volaille devient nourriture doublement consommable, par la possession érotique et par l'ingestion. Un réseau de nourritures infernales, constituées de déchets, vient se superposer à l'histoire de la déception du mari, transformant une simple affaire d'échec érotique en motif de dégoût et de révolte du lecteur. Filant l'équivoque entre le sexe et la nutrition, le narrateur joue, comme dans l'histoire des pisseuses alsaciennes, sur le retour à l'intérieur du corps de ce qui devrait en être définitivement sorti, c'est-à-dire l'excrétion, et transforme la méprise linguistique en violent fantasme de dévoration et d'invasion corporelle.

Les *Songes drolatiques* et le *Moyen de parvenir* utilisent la référence au bas corporel comme une machine de guerre qui empêche la certitude et l'installation du sens : en provoquant à la fois et simultanément l'adhésion et le rejet chez lecteur, les deux ouvrages font tourner l'informe à plein régime. La dislocation, la dénaturation et la dérive sont à l'œuvre qui ouvrent en grand les portes du (mauvais) rêve.

⁸²¹ *Le Moyen de parvenir, idem.*

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ A nouveau, l'écho rabelaisien (des Andouilles du *Quart Livre* mais aussi du festin de tripes de Gargamelle enceinte dans *Gargantua*) vient assurer la cohérence fragile de l'ensemble.

2.3.3 Le *Moyen de parvenir*, ou comment attenter contre la forme

Le parallèle entre texte et image qu'autorise la référence aux grotesques et la parenté thématique des *Songes drolatiques* et du *Moyen de parvenir* n'épuise bien sûr pas la richesse du livre de Béroalde de Verville. Comparer le dialogue à la fantaisie onirique des figures de Desprez tout comme aux volutes décoratives permet néanmoins d'introduire une réflexion générique dans l'analyse d'un livre inclassable. Plutôt que de le considérer d'emblée comme un galimatias très faiblement voire pas du tout organisé, nous proposons de le penser comme une forme qui construit activement sa précarité au fil du texte. L'exemple de l'ornement à grotesques permet d'éveiller l'attention à la conjonction de la liberté et de l'organisation, et de donner un nom à ce mouvement de perpétuel engendrement qui semble motiver l'œuvre.

La référence décorative ne doit cependant pas faire oublier que le *Moyen de parvenir* présente de nombreuses aspérités. Tout en ménageant un espace de liberté où s'affranchir des normes classiques, les grotesques font système à défaut de faire sens ; elles organisent leur réception, et créent un horizon d'attente auquel le spectateur peut se référer. Rien de tout cela dans le dialogue béroaldien : la gratuité semble être totale, et la liberté y devient aisément libertinage, voire agression au lecteur, qui se trouve parfois rebuté et repoussé par l'opacité du texte et ses saillies ordurières. Une joie rageuse semble motiver le texte : des jalons thématiques et interprétatifs sont posés pour mieux être détruits, l'énonciation s'opacifie et les signes eux-mêmes en sont ébranlés. Le *Moyen de parvenir* attaque consciencieusement la forme, pour ne rien laisser qui tienne⁸²⁴.

L'implosion générique

Déroutant, le *Moyen de parvenir* l'est en tout point : sa parenté parodique avouée avec les dialogues antiques et la littérature alchimique ne suffit pas à orienter la lecture, et entrer dans le livre signifie forcément s'égarer. Le motif du banquet, prétexte à parodier Platon, Plutarque ou Lucien de Samosate, permet l'introduction d'une foule de symposiarques aux propos plus ou moins cohérents. Trois cent quatre-vingts noms d'interlocuteurs attablés au festin sont cités, sans compter les initiales. Ils déversent tous un torrent de paroles, d'anecdotes et de sentences travesties en calembredaines. Les épisodes sont néanmoins très peu nombreux, et infimes : le premier est négligeable (un docteur se fait jeter dehors), le second, préparé et attendu, avorte sur une question d'identité (Socrate, retiré pour préparer un interlude avec Rabelais, Luther, Ronsard et Pindare, entre autres, est incapable de

⁸²⁴ « S'il est légitime de chercher dans le *Moyen* un projet cohérent, c'est dans le mépris et la destruction des valeurs humanistes qu'il réside. De la dignité de la pensée, de la suprématie du livre, de la parole chercheuse de vérité, il ne reste rien. La Renaissance avait placé de grands espoirs dans le pouvoir de la culture, elle avait travaillé à un juste équilibre entre la cité de Dieu et celle des hommes, entre les droits du corps et les aspirations de l'esprit... Tout cela traîne maintenant dans le caniveau. Quand la risée contamine jusqu'aux valeurs les plus hautes, elle prend les allures d'une métaphysique et fait signe vers l'absurde. Le ton est à la désillusion, à la sape et l'on rit jaune, comme dans Céline. » Michel Jeanneret, « Préface », *Le Moyen de parvenir*, éd.cit., p.27.

prendre la parole⁸²⁵). La disproportion semble être une règle de construction : plus la matière est triviale et plus elle sera traitée longuement et densément. Inversement, le sérieux est systématiquement battu en brèche, et toute parole prétendant à la sagesse est désamorcée. Jusque dans le détail, nous avons commencé à le voir, le livre joue sur le contraste et suscite l'intérêt et le rejet ; certaines histoires scabreuses motivent même l'arrêt momentané de la lecture, tellement l'entremêlement de la parole et de l'excrément peut être étroit⁸²⁶.

Livre instable, le *Moyen de parvenir* l'est d'emblée dans sa configuration en sections. Mêlant les catégories de la scolastique (« corollaire », « cause », « démonstration », « argument ») à des désignations salaces (« coïonnerie »), empruntant des termes à la liturgie (« homélie », « verset », « synode »), au droit (« chartre », « contrat », « bail »), à la philologie (« métaphore », « parabole », « satire »), à la géographie (« mappemonde »), chaque titre de partie semble indiquer un aspect du tout. Mais lequel privilégier ? Qu'il s'agisse du « coq-à-l'âne », de la « folie » ou de la « palinodie », toutes les désignations pourraient être porteuses d'une nuance générique. A cette mise en abîme préalable, mais que le lecteur ne peut comprendre qu'après coup dans un effort réflexif, s'ajoutent les figures du texte qui ponctuent le dialogue, et qui désignent toutes le livre comme plénitude à venir. Quête générique et construction du sens semblent devoir se faire forcément *post quem*, dans un déplacement de l'espace d'interprétation à l'extérieur du texte qui place le lecteur dans une position acrobatique proprement *grotesque* : il doit être pleinement attentif, tout en laissant flotter son attention, postposant systématiquement l'effort de décryptage. Les caractérisations internes du texte filent le paradoxe et s'amuse au jeu de l'emboîtement-déboîtement ; la première occurrence figure dans la section 10 intitulée « Circoncision » :

« Le personnage qui vous produit en tout honneur ces saints mémoires de perfection a pensé que le texte ne valait pas mieux que le commentaire, par quoi il les a fait aller ensemble. Donc, soit que vous le lisiez ou non, ou que vous commenciez ici ou là, n'importe : ce livre est partout plein de fidèles instructions et sens parfait, tellement que c'est tout un par où vous le lisiez. Il est un globe d'infinie doctrine. Il y a autant à apprendre en un lieu qu'en l'autre, en cette sorte-ci, qu'en celle-là ; il n'y a ligne, endroit verset ou passage (afin de parler naïvement, aussi bien que les doctes) qui ne soit tout farci de science mystigorique et concluante. »⁸²⁷

A la dévalorisation initiale (« ne valait pas mieux ») succède la manifestation du désintérêt (« n'importe »), qui introduit contradictoirement un éloge dithyrambique (« parfait ») : le désordre apparent du livre n'apparaît tel que parce que nous ne possédons pas le bon système de références. Nous ne devons pas nous placer dans un espace euclidien d'abscisses et de coordonnées, mais dans un univers rond (« globe d'infinie doctrine ») qui tient de la plénitude de l'œuf cosmique (« farci »).

⁸²⁵ *Le Moyen de parvenir*, section 45, « Texte », éd. cit., p.194-197.

⁸²⁶ Nous reviendrons sur cette conjonction obsédante de la bouche et de la merde, qui nous semble éclairante des valeurs d'usage de l'informe dans le livre, plutôt que de son mode d'emploi.

⁸²⁷ *Le Moyen de parvenir*, section 10, « Circoncision », éd.cit., p.64-65.

L'image du livre comme objet sphérique est sans doute parodique, mais elle laisse songeur : elle évoque tout autant la mappemonde, titre de l'une des sections, et la circumnavigation terrestre, que les objets en cristal des *Wunderkammern* de l'époque, globes de perfection et autres bijoux princiers renvoyant à la richesse et aux surprises de la nature. La nécessité de se placer dans le référentiel correct pour apprécier à sa juste mesure l'ouvrage est réitérée à l'autre extrémité du livre ; la figure métaphorique, la peinture anamorphotique, appartient également à l'univers des chambres des merveilles :

« Bien donc, dites-moi : avez-vous envie de parvenir ? Lisez ce volume de son vrai biais. Il est fait comme ces peintures, qui montrent d'un et puis d'autre. (...) Et puis, qui sait en bon escient ce que je veux dire, s'il n'a vu et lu le tout, et n'a requis le vrai sens de mon affaire ? »⁸²⁸

Si nous ne sommes plus devant une sphère, le point de vue est néanmoins toujours complexe ; un apprentissage est nécessaire pour trouver le « vrai biais », qui passe par une analyse en deux temps et deux points de vue (« d'un et puis d'autre »). Ce n'est qu'au prix d'une attention continue dans le temps et dans l'espace, afin de tout lire et tout voir, que le livre peut délivrer son enseignement. L'évocation des chambres des merveilles, avec celle des grotesques et de l'anamorphose, indique l'horizon implicite de référence du *Moyen de parvenir* ; le livre est une collection d'idées, de tropes et d'objets linguistiques hétéroclites, mais en cela il respecte les ambitions de la topique et apporte sa pierre à l'impossible inventaire du monde⁸²⁹. Chambre d'écho, machine de transformation de l'hétérogénéité du monde en classification ouverte, le livre est la véritable pierre philosophale :

« Il est vrai, et c'est ici la grande dignité de cet ouvrage, plein de l'intelligence de la pierre philosophale, pour ce que tout s'y transmue. Vous n'attendiez pas ceci, est-il pas vrai ? Or bien, sachez que voici le moyen de transformer, non seulement les visages, mais aussi les essences. »⁸³⁰

Outil de transmutation, le livre apparaît comme un prisme ou un jouet optique, qui transforme et déforme, mais ne forme pas : rien de ce qu'il contient n'est donné comme absolument nouveau, ni comme originel, l'ambition du *Moyen de parvenir* n'étant pas de créer de nouveaux objets mais d'en constituer une collection et d'en donner une nouvelle approche. Toutes ces affirmations qui font du livre un transformateur sont néanmoins ambiguës : parodiques autant que sérieuses, il est en tout cas impossible de les prendre au pied de la lettre. On peut effectivement tenter de tirer des leçons de la matière foisonnante et confuse du livre, mais cette machine de déformation propose plutôt un

⁸²⁸ *Ibid.*, section 111, « Argument », p.451.

⁸²⁹ « Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le musée s'offre comme le théâtre de toutes les partitions disponibles, le tableau systématique des lieux communs. « Théâtre » désigne ici l'exigence d'exhaustivité et l'ambition d'un agencement régulé qui animent, en propre, le musée. Une *Wunderkammer* est un dépôt de séries hétéroclites, une exploration jubilatoire de toutes les performances dont est capable une logique de l'inventaire, une confrontation joueuse et désinvolte de tous les systèmes de classification disponibles. » Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p.42-43.

⁸³⁰ *Ibid.*, section 91, « Doctrine », p.383.

renouvellement perspectif qu'une théorie de l'interprétation. Une discipline de vision particulière doit correspondre au lieu intermédiaire⁸³¹ qu'est le texte. Or ces ambitions ne sont que des vœux pieux, puisque le Livre doit encore advenir :

« Et, pour l'amour de cela, je me mettrai à faire un beau livre où je vous dirai la vérité tout au rebours des autres – et d'une façon si belle que je le publierai après ma mort, afin que l'on voie que j'y dirai de bonnes choses, que je n'entendrai non plus que vous autres. Et si, deviendra tant authentique que le monde de son temps le priseront sur tous et le diront l'unique. »⁸³²

Conclusion de toutes les belles promesses de sens « mystigorique » qui émaillent le texte, l'annonce du vrai livre à venir plonge le lecteur dans la perplexité : après tous les efforts qu'il a fallu faire pour parvenir au bout sans interrompre définitivement une lecture par trop cahotante, on apprend que le texte n'était en fait que pré-texte, marge scolastique sans corpus de référence. L'œuvre à venir sera le livre de tous les livres, et se substituera même à la Bible (puisque'il deviendra « l'unique »), mais pour l'instant nous devons nous contenter d'une fatrasie, ouvertement désignée comme non compréhensible (« je n'entendrai non plus que vous autres »). Sous la *captatio benevolentiae*, intervenant trop tard, l'auteur affiche une attitude désinvolte vis-à-vis de ses lecteurs en avouant l'inanité de son entreprise. Jusqu'en ce point, le lecteur acrobate a fait tenir ensemble ce qu'il pouvait prendre pour une grotesque tout en volutes, et il a accepté de revoir ses attentes à la baisse, attendant de finir pour voir un sens se subsumer. Mais lorsque le masque alchimique tombe, l'ouvrage finit de s'effondrer sur lui-même. Au fil des pages, le livre est toujours au bord de l'implosion, et il ne suit son cours que grâce aux multiples relances auctoriales et à l'acceptation d'un pacte de lecture trompeur : gourmandés par l'apparence festive et l'éternelle annonce d'un sens à venir, nous sommes joués et floués.

Détruire l'énonciation

La lecture du *Moyen de parvenir* est quelque peu masochiste, en effet : nous ne pouvons pas vraiment nous dire les dupes de l'auteur, puisque, malgré toutes ses promesses, la mise en scène de l'échec du sens est trop évidente et insistante pour passer inaperçue, même au lecteur le plus

⁸³¹ « Sentences et proverbes, paradoxes, prodiges et énigmes, miracles de la nature ou de l'art, tours de force ou modèles réduits, reliques et anecdotes, aucune de ces choses n'est un « objet ». Elles font de la *Wunderkammer* cette chambre intermédiaire, aux lisières du rêve, où les lapsus de la nuit engendrent des figures inouïes. Comme le lieu, dont elle condense les propriétés énigmatiques, elle relève bien de ce « troisième genre » auquel Platon vouait cette région équivoque de l'être, qui ne relève ni de la chose en soi, ni de son image : « (...) le lieu n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride que n'accompagne point la sensation : à peine pouvons-nous y croire. C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur terre, ni quelque part dans le ciel n'est rien du tout. Mais toutes ces observations (...) nous sommes incapables, du fait de cette sorte d'état de rêve, de les distinguer nettement et de dire ce qui est vrai (...) » » Patricia Falguières, citant Platon, *Les chambres des merveilles*, op.cit., p. 50-51.

⁸³² *Ibid.*, section 111, « Argument », p.451.

enthousiaste. Il n'y a pas que l'image du livre qui est précaire, tout le système énonciatif est bancal. Les différentes voix s'accordent pour commenter la précarité de l'ensemble :

« Je ne vis jamais tant sauter du coq à l'âne ! Que ne poursuivez-vous le propos ? »⁸³³

« LE PREMIER VENU : Vous ne faites que m'importuner et me rompez la tête de vos discours, tant vous les mêlez de biais. Vous ne me laissez point venir un propos pour le savourer. Vous en dites un bon, puis vous gâtez tout. »⁸³⁴

L'instabilité des récits et des thématiques est l'une des premières lézardes dans l'édifice, et surtout la plus visible. Les convives changent de sujet sans motif apparent, les récits sont entrecoupés de digressions et de commentaires, et le brouhaha se substitue au bruissement de la conversation. Des paroles sont proférées pour ne rien dire, et celles qui pourraient vouloir dire quelque chose ne sont pas écoutées. Le mécanisme est partout le même : un récit ou une argumentation commencent à peine à se mettre en place, qu'ils sont tout de suite interrompus et désamorçés. Différents degrés de distorsion peuvent jouer, allant du plus discret – les propos des différents personnages sont juxtaposés sans qu'il s'établisse une communication entre eux – au plus exubérant – le discours est matériellement rompu et disjoint par l'intervention intempestive de tiers, et la parole devient borborygme. A ce jeu-là, Erasme est assimilé au bouffon Guillaume le Vermeil de la manière la plus naturelle du monde :

« Mais ce fou de Flamand se fâchera si on ne l'écoute.

-Il n'est pas Flamand.

-Et que s'en faut-il ? N'est-il pas de même crème ?

ERASME : Il y a plus de cinquante ans que je n'avais tant parlé sans être écouté. »⁸³⁵

Les procédés d'interruption et de matérialisation de la communication théâtralissent le dialogue, qui prend littéralement corps dans ces interludes chaotiques : sans en connaître les noms, ni être capables d'en décrire les particularités, nous visualisons les personnages et leurs positions respectives. Les deux voix qui débattent de la nationalité d'Erasme textuellement près de lui, et leur aparté est « audible » au savant, ridiculisé par le peu de portée de ses propos. Les tentatives de prise de parole de Guillaume le Vermeil poussent la logique de l'inattention et de l'interruption à l'extrême :

« Je vous assure véritablement, ainsi que de dire quand tout est dit...

-Rien, rien pour néant !

-... ainsi, véritablement, comme dit l'autre...

⁸³³ *Ibid.*, section 23, « Problème », p. 105.

⁸³⁴ *Ibid.*, section 110, « Ordonnance », p. 447-448.

⁸³⁵ *Ibid.*, section 33, « Remontrance », p.142.

-Ah ! ah !

-Laissez-moi dire !

-Basta ! basta ! passez révérend !

-... ainsi je ne mens point...

-Ah ! ah !

-Ces petits diabolins ! véritablement vous m'interrompez !

-Rrr ! Haaa !

-Je crie ! je le dis ainsi que de dire. Son ouvrier avait nom maître Nicolas : ce fut lui véritablement, ainsi qu'il fut...

-Oui, certes, ou...

-Cent mille petits diabolins ! Sec !

-... et au-delà, qui fut cause véritablement qu'elle dit ce mot, et Ferchaudière y était. »⁸³⁶

Michel Renaud⁸³⁷ indique combien le découpage de ce passage est problématique, les éditions anciennes ne distinguant pas les interventions des convives anonymes, et la ponctuation étant pour le moins erratique. La typographie de l'édition moderne restitue l'effet d'agression que miment les onomatopées : un personnage essaye d'avancer un propos, et se voit assailli de toutes parts par des « diabolins » anonymes qui, non contents de dévier la parole et l'attention, finissent par la couvrir et la transformer à son tour en hurlement (« je crie ! », annonce le bouffon, comme emporté par les râles qui l'entourent). L'échange linguistique est une vaste partie d'échecs, dans laquelle les mots tiennent la place des pions, et l'enjeu est la prise du pouvoir (l'attention du lecteur, l'espace de la page). Ces épisodes de désarticulation sont autant de mises en scène parodiques de l'esthétique de la *copia*, et mènent les effets de la *varietas* jusqu'à la *dissolutio* de tous les niveaux linguistiques, la signification, la phrase, puis enfin le mot :

« -Quelle cornucopie est ceci ? Quel nom amenez-vous ?

-Encore avez-vous bien dit, d'autant que la copie et les originaux des cornes se font illeques. »⁸³⁸

Faire référence au texte comme corne d'abondance est un recours facile pour déguiser le désordre en profusion ; lorsqu'elle apparaît dans le texte, la figure antique a déjà été dévoyée, et son actualisation burlesque par démembrement et recomposition (« copie » qui motive « originaux », et qui séparée de « cornes » fait apparaître l'adultère en une tournure que nous avons déjà vue maniée par Panurge) en est facilitée. Copies et originaux, non des cornes mais de l'auteur, circulent dans le texte librement, créant une incertitude totale quant à qui parle et qui assume quels propos. La

⁸³⁶ *Ibid.*, section 30, « Rencontre », p.128.

⁸³⁷ Michel Renaud, *Pour une lecture du Moyen de parvenir de Béroalde de Verville*, 2^e éd. revue, Paris, Champion, 2003, p.157.

⁸³⁸ *Ibid.*, section 43, « Annotation », p.184.

destruction du sujet est lisible dans les jeux pronominaux qui reviennent en plusieurs endroits, et qui peuvent être considérés autant comme des imitations cocasses du parler populaire que comme de véritables constructions identitaires *en déliquescence* :

« Comme j'étions attentifs :

-Et qui sommes-nous ?

-Je sommes ce que je sommes. Je jouons.

-Et que j'ons-je ?

-Je jouons ce que j'ons.

-Et qu'ons-je ?

-J'ons ce que j'ons.

-Ous-je en jeu ?

-Si je n'y ons, j'y fons.

-Foin ! Ces Parisiens-ci me troublent. Paix ! ou que la merde vous puisse baiser ! »⁸³⁹

Être, jouer et avoir deviennent des synonymes par le jeu de l'assonancement qui prend appui sur la confusion de la première personne du singulier et la première du pluriel⁸⁴⁰. L'erreur est considérée comme forme valable dans l'espace et le temps de l'échange (linguistique autant qu'économique, puisqu'il est question d'enjeux), et motive l'apparition d'un être bifrons, à la fois lui-même et un autre, ici et toujours ailleurs.

« L'AUTRE : J'entre en fureur poétique :

Si tu voulais, je voudrais bien,

Belle, à ton corps joindre le mien.

MOI : J'y suis !

Jouer au jeu qu'aux cailles on appelle,

*Aux filles est chose plaisante et belle. »*⁸⁴¹

La jonction de deux principes symétriques, l'Un et l'Autre, de l'identité et de l'altérité, est réactivé d'autant plus qu'on approche vers la fin du livre, comme si la confusion thématique puis verbale et sonore avait servi à préparer le terrain à la destruction du sujet. La seule chose qui tient un tant soit

⁸³⁹ *Ibid.*, section 45, « Texte » p.194.

⁸⁴⁰ La confusion volontaire entre le singulier et le pluriel revient à la deuxième personne : « Je veux donc que vous sachiez que je suis moi ; vous, vous êtes vous ; toi, vous êtes toi – et si je ne m'en soucie pas. » *Ibid.*, section 55, « Canon », p.234. Je et nous, tu et vous se superposent : l'être est pluriel et clivé, cliniquement schizophrénique.

⁸⁴¹ *Ibid.*, section 108, « Reprise », p. 438.

peu ensemble les êtres est l'érotisme, comme le marque l'échange poético-grivois entre Moi et l'Autre.

Trivialiser le signe

Les identités ne reposent que sur la fonction sexuelle, et les mots n'existent à leur tour que parce qu'ils désignent l'érotique et le scatologique. La désarticulation de la forme atteint là son degré le plus extrême : les mots sont vidés de leur sens, et ne subsiste qu'un substrat ordurier, explicité par les nombreux lapsus et équivoques composés pour motiver un rire gras : l'entéléchie platonicienne devient « de l'endroit où l'on chie »⁸⁴², les grâces glissent en « garces »⁸⁴³, « couillauts » et « choriaux » se confondent⁸⁴⁴... Les logiques du bas corporel et de la dégradation jouent pleinement leur rôle dans cette anti-Utopie où les mots reprennent chair non pas parce que leur sens ou leur antiquité leur est restituée, mais parce qu'ils sont trivialisés à l'extrême. L'attention aux mécanismes inconscients qui fondent la parole réserve toutefois des moments de surprise et de délectation au lecteur. Le goût de l'auteur pour le lapsus est ainsi théorisé dans l'épisode du valet qui surprend la dame à sa toilette. Ebloui par le corps qu'il entraperçoit, il commet un premier lapsus ; surpris par le mari, qui le réprimande, il tombe à la renverse, et c'est au tour de la dame de faire une faute non d'inattention, mais d'excès d'attention, comme le signale le texte :

« Monsieur, voilà mon maître qui se recommande à vous et vous envoie une panerée de tétons. (...) « Mon ami, vous le devez excuser s'il est chu : un cheval qui a quatre couilles se laisse bien choir. » Elle voulait dire « quatre pieds », mais l'objet la détournait. »⁸⁴⁵

L'entreprise de sape de l'édifice humaniste atteint les signifiés, mais préserve étonnamment les signifiants : l'auteur se place et nous place volontairement au ras des mots, mais sur ce sol de la langue, les trouvailles fourmillent. Les mots redeviennent corps et se font chose, et leur réification montre combien Béroalde partage au moins une passion humaniste, celle de la joie cratylique de motiver les signes. Nous retrouvons ainsi dans le *Moyen de parvenir* des remises en scène de l'épisode des paroles gelées et dégelées du *Quart Livre*, sans que cela implique bien sûr une remise à l'honneur de l'allégorie :

⁸⁴² « Je prendrai garde à nommer ceci et cela ; j'imiterai Platon quand je parlerai de l'entéléchie – j'ai pensé dire « de l'endroit où l'on chie » - et grande jointure du corps et de ses environs. » *Ibid.*, section 10, « Circoncision », p.67.

⁸⁴³ « Monsieur le cardinal, les Bohémiens s'en recommandent à vos bonnes garces – j'ai la langue fourchante, antistrophante : je dis « grâces » – pour l'amour d'eux, avec votre congé – j'ai cuidé dire « congelé », comme Busbecius, Allemand, qui, disant adieu à la reine d'Angleterre, voulant le dire en français, proféra : « Mon dame, je prendre congelé. » » *Ibid.*, section 26, « Livre de raison », p. 116.

⁸⁴⁴ « Voilà que c'est : tu es présomptueux, pour ce que tu n'as fait toute ta vie que chanter aux latrines avec les couillauts./BARLETTE : Parlez net./-Je pensais dire « au lettrin avec les choriaux ». Mais langue a suivi l'usage commun (...). » *Ibid.* section 45, « Texte », p.197.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, section 86, « Rémission », p.365.

« Nous nous mêmes à étoffer des mâchoires. Cependant, il y avait gens apostés à ce qu'ils eussent égard que personne ne chomât – surtout, qu'il n'y eût point de parole perdue et qu'aucun mot ne tombât ou fût égaré ou échappé. Pour à quoi parvenir, on fit des barrières spirituelles et des garde-fous intellectuels ; avec cela furent haut et bas tenus des tapis de considération et des linceuls de conservation. On m'a dit – et je le tiens d'un bon théologien, consumé en l'une et l'autre religion comme chanoines en l'une et l'autre église d'Orléans – qu'autrefois, et à faute de tels remèdes, il chut des paroles à terre dont il leva des herbes de plusieurs façons. Et, s'il y a bien pis, c'est quand la terre est en chaleur et forte rage d'engendrer : il se faut bien garder de laisser tomber des pets. »⁸⁴⁶

Les mots sont une véritable nourriture, mets précieux qu'il faut veiller à ne pas répandre par mégarde. La rêverie ne dure pas longtemps, qui fait descendre la parole au niveau de la ventosité, mais l'espace de quelques lignes, une chasse magique a eu lieu, où les « tapis de considération » et les « linceuls de conservation » ont joué le rôle de filets à papillons. Ces paroles qui tombent au sol et font pousser les plantes sont les lointaines parentes de la « dragée perlée » rabelaisienne, et elles rappellent aussi la création des hommes telle que la raconte Ovide dans l'épisode de Deucalion et Pyrrha. Les référents subissent tous la dégradation parodique et la mastication déclassante, mais il subsiste un amour du mot qui s'exprime dès qu'un interstice du texte le permet : la remotivation du signe n'est point porteuse d'une théorie prométhéenne de la langue, mais elle exprime la présence du corps, de manière amoureuse tout autant que castratrice. Laurence, la jeune femme éprise d'un moine (épisode on ne peut plus banal), a un appétit sexuel tel qu'il érotise tout son corps et jusqu'à ses mots, puisqu'elle aime de tous ses organes, non contente d'activer uniquement son cœur :

« Or, Laurence ne faisait pas l'amour (il est tout fait : apprenez, jeunesse !), mais elle pratiquait les jeux d'amour avec un moine de Saint-Denis, qu'elle aimait de bon foie, de bon cœur (laissons le mou), de bonne cuisse et de bon ventre. »⁸⁴⁷

La plénitude du signe rend également l'être vulnérable : les mots qui sont des choses deviennent autant de membres fantômes que l'on peut amputer et mutiler, comme dans l'exemple de frère Lucas.

« Qui ? Frère Lucas, qui avait mal au chose et on le lui coupa, si que le cas lui étant ôté il n'était plus que frère Lu ? »⁸⁴⁸

La drôlerie de l'effet ne saurait faire oublier que derrière cette attaque contre les signes il y a en effet une attaque contre le corps ; Béroalde a beau affirmer la primauté des instincts sur l'intellect, il finit par décrire un corps en morceaux, dépecé et en décomposition. Le jeu linguistique et graphique qui fait du mot latin « *conculcavit* » l'emblème du *Moyen de parvenir* est également le responsable de l'apparition cauchemardesque de membres épars fermement brandis comme de macabres trophées sur l'espace de la page :

⁸⁴⁶ *Ibid.*, section 7, « Couplet », p.56.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, section 15, « Dessein », p. 85.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, section 48, « Allégation », p.209.

« ... Passant ainsi, de propos en autre, sur les discours d'édification, monsieur le chantre tira de sa manche un canon fort excellent et disait que c'était l'abbesse de Rousseray qui lui avait envoyé, tel que la prieure l'avait composé et fait chanter à sœur Jacqueline de La Gérandière, qui l'instruisait ainsi sur ce mot « *conculcavit* » : « Là ! ma mie, chantez bien ! Là ! tenez-moi ce « *con* » ferme : « *con* » ! Là ! après : « *cul* ». Haussez-moi ce « *cul* » : « *cul* » ! Après, à ce « *cas* ». Entretenez-moi ce « *cas* » ! Puis à ce « *vit* ». Là ! tenez-moi ce « *vit* » bien long ! »⁸⁴⁹

2.3.4 Modes d'emploi de l'informe

Déjouer les attentes génériques, dénaturer le signe et faire dériver le sujet de l'énonciation sont quelques-unes des méthodes de dislocation que le *Moyen de parvenir* met en œuvre pour mieux abattre le sens et la forme. Cet art de l'échec excelle dans son entreprise, et par ses excès-même nous permet de mieux comprendre le fonctionnement de l'informe dans les textes et images jusqu'ici observés. La notion de *varietas* motive tous ces efforts de mise en crise de l'herméneutique, depuis l'ouverture du dessin léonardien à l'avant-forme jusqu'aux sornettes du *Moyen de parvenir* : porte-étendard dans l'art et l'esthétique de la richesse de la nature, elle introduit une instabilité fondamentale qui peut être autant interprétée comme une invitation à l'*inventio* que comme un constat de l'impossible circonscription du monde. La valeur donnée à la *varietas* va orienter chaque création et sa relation avec l'*information*. Des stratégies d'ouverture se mettent alors en place, que nous avons considérées comme autant de *modes d'emploi* de l'informe, aussi improbable que puisse paraître la transformation en instrument de ce qui n'a pas de nom...

On peut dégager les grandes lignes de cette technique impossible, et dire que le passage par l'informe applique certaines méthodes, et qu'une rigueur paradoxale s'y exprime. Parmi ces méthodes, l'une des plus efficaces semble être le *décentrement* : nous avons parlé de marges, de blancs, de lisières et de bordures, mais aussi de glissements génériques et du mouvement /anti/cornucopien ; il nous semble que tous ces phénomènes peuvent être compris comme les différentes manifestations d'un déplacement de la focale, d'un *pas de côté* tout chorégraphique qui permet, en altérant la structure perspective, d'inquiéter l'énonciation.

L'autre méthode serait le recours à l'*acéphalité* : le terme bataillien nous permet de désigner sous un même vocable les structures chantournées et discrètes que nous avons analysées, coq-à-l'âne, circonvolutions et empilements de sens tout autant que montres hyper-ornementaux et figures de l'inachevé. Les thématiques liées au bas corporel tout comme le recours à la parataxe participent de cet effort de décapitation de l'ordre aristotélicien.

Munis de ces deux concepts, il reste à présent à considérer les effets obtenus par ces moyens : après le mode d'emploi, quelle serait la valeur d'usage de l'informe ?

⁸⁴⁹ *Ibid.*, section 109, « Archive », p.440.

3. Valeur d'usage : la boue dans tous ses états

L'informe est partout, tout le temps, mais pas forcément là où on aurait pu l'attendre, et parfois là où on ne l'attend point. Le trouver dans les rêveries sur la naissance des formes ne nous surprend pas : dans la Création (biblique tout autant qu'alchimique), l'informe est là avant que le monde ne soit le monde, il est l'état préhistorique de l'univers. En tant que force inhérente à la matière, il est donc logique qu'il joue un rôle majeur dans la Nature, et que les discours qui s'intéressent à sa productivité infinie lui fassent la part belle. L'informe est inscrit dans le mouvement de cette *natura naturans* que la Renaissance pense comme transformation constante. Le flux qui parcourt tous les êtres relie le cosmos à l'homme, il est donc logique de trouver l'informe au travail dans la génération des êtres. Il se loge également au sein même de la création humaine, miroir de l'univers : opérant à la lisière de la figurabilité, il ouvre les formes au potentiel et à l'inchoatif. De proche en proche, en descendant l'échelle des êtres, nous trouvons à chacun de ses paliers l'informe par excès, fascinant et créateur ; nous l'avons d'abord vu à l'œuvre dans les taches, puis dans l'esquisse dessinée. L'informe par excès, mais de polarité opposée, n'est pas quant à lui actif dans les domaines cosmiques, mais il intervient au cœur de la Nature : l'informe corrupteur s'exprime à travers l'humain ; de la main de l'artiste nous passons au bas corporel, autre manifestation du corps, mais marquée du sceau de la dégradation. La dignité de l'homme est ravalée par les suggestions que les humeurs et les sécrétions introduisent dans les récits ; l'informe sert ici des visées parodiques, et l'apparition du bas corporel serait le signe du renversement carnavalesque. Cet informe-là, celui du sexe et du ventre, est activement exploité quoi que quelque peu imprésentable : à côté des cosmogonies amoureuses de la matière, il montre une chair « punaise » et malodorante, qui prête à rire mais qui inquiète tout autant.

Habités que nous sommes à une certaine puanteur de l'informe, autant par la focalisation du discours critique sur le Carnaval et la parodie que par l'intérêt des exégètes de l'art contemporain pour l'abjection, il est plutôt surprenant de dégager des figures policées, voire élégantes, de l'informe. Sous les aspects d'un informe par défaut, nous avons pu le voir travailler les corps chez Pontormo, ou les marges chez Léonard, tout autant que les grotesques – qui jouent sur les deux puissances d'*information*, l'excès et le défaut, faisant proliférer les formes tout en abolissant le dispositif de la perspective albertienne. La notion d'/anti/cornucopie nous a permis de voir comment, *très* et *trop* agissant de concert, l'informe agit dans la mise en place du récit et de l'écriture, autant chez Rabelais que chez Montaigne. Mettre l'accent sur le mouvement informe, sur le passage et la transformation qu'il opère nous a permis d'écarter (temporairement) la lancinante question du corps.

« Trop présent pour être présentable »⁸⁵⁰, l'informe tend en effet à ramener sur le devant de la scène ce que nous ne voulons pas voir ; Georges Bataille voulait en faire une entreprise politique, les artistes et les écrivains de la Renaissance en font un outil d'ouverture et d'inquiétude avant la lettre. Par excès ou par défaut, mis à contribution pour faire advenir les formes ou utilisé comme grain de sable dans les rouages de l'allégorie, l'informe nous surprend encore et encore : dans tous nos exemples, il est utilisé en même temps pour faire et pour défaire, ou mieux, pour faire en défaisant. Il ne peut être en aucun cas réduit à l'expression d'une volonté parodique, ni identifié à la sensibilité métamorphique – il est dans cela mais aussi ailleurs. Il est véritablement *skandalon*, pierre d'achoppement et résistance, qui permet de faire coexister sens et contre sens⁸⁵¹.

Nous nous sommes surtout intéressés jusqu'ici à la manière dont fonctionne ce mouvement complexe, calquant notre démarche sur les termes de la polémique qui oppose depuis des décennies Rosalind Krauss et Georges Didi-Huberman. Depuis le départ nous considérons leurs positions comme n'étant pas véritablement antagonistes : aux modes d'emploi de l'informe peuvent correspondre des valeurs d'usage, sans que cela ne réifie l'édifice de la pensée bataillienne ni ne rende inopérantes les forces déclassantes de l'informe. S'interroger sur les valeurs d'usage de l'informe revient non pas à chercher « ce que cela veut dire », mais plutôt « ce que cela soulève », dans une démarche toujours attentive aux ambiguïtés, aux instabilités et aux perturbations, autant que faire se peut. Utiliser l'informe sert à ouvrir le sens et les œuvres, nous avons eu l'occasion de le dire, mais cela permet aussi de faire advenir quelque chose ; nous avons parlé à l'instant de résistance : à quoi l'informe permet-il de résister ? Contre quoi ou de quoi serait-il le défi ?

⁸⁵⁰ L'expression est de Denis Hollier : « Agrandi, comme l'ennui baudelairien, à des dimensions cosmiques, [l'informe] nomme maintenant la monstruosité imprésentable du tout. Il ne s'agit plus de montrer à quoi tout, y compris l'informe, ressemble, c'est le tout qui, parce qu'il est informe, se charge d'une monstruosité inexposable. Il ne ressemble à rien. C'est un tout sans exemple. L'informe (trop présent pour être présentable) ne se laisse plus contenir. Placé en abyme, il déstabilise la différence entre objet et monde, entre partie et tout. » Denis Hollier, Préface à l'édition de *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. XVII-XVIII.

⁸⁵¹ Nous rejoignons ici les observations et la démarche de Peter Frei sur l'obscénité : « La force que libère l'évocation d'un non-dit ou d'un interdit m'intéresse ici surtout en tant que ressource poétique qui permet de faire éclater un code (en l'occurrence allégorique) non pas en lui opposant un autre régime interprétatif, mais en faisant jouer les possibilités de (contre-)sens qui le travaillent. (...) Jugé irrecevable ou, au contraire, trop évident, l'obscène rabelaisien n'a cependant pas encore été problématisé comme une « mouelle » de son écriture. Penser ce que cette obscénité a d'indéterminé et donc de déstabilisant reviendrait pourtant à replacer sa poétique dans la dynamique d'une préhistoire où les normes de notre modernité ne sont pas encore cristallisées et où, partant, ce qui en viendra à signifier la déviance des sens ne se donne à voir que comme une « tache floue à l'horizon de la pensée ». Afin d'esquisser l'enjeu pour une relecture du texte rabelaisien, je propose de montrer comment une certaine obscénité parasite le « grand jeu de la sexualité universelle » au seuil de la modernité, ouvrant une fêlure dans l'ordre des mots et des choses. Il s'agira ainsi de dépister non pas une rupture, mais plutôt une inquiétude au sujet des figures « contre-nature » de l'écriture rabelaisienne (...). » Peter Frei, « Le scandale de Rabelais : une Renaissance contre nature », *Obscénités renaissantes*, sous la direction de Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, p.350.

3.1 L'étron dans la Cornucopie : un informe chrétien ?

L'informe revient plus qu'à son tour quand il s'agit du corps : nous l'associons spontanément aux processus organiques, à l'excrément, et l'un de ses visages les plus immédiats est celui de l'abjection. Or très souvent dans les études seiziémistes l'ordure et l'abjection sont interprétées comme un élément du comique, suscitant le « gros rire » rabelaisien⁸⁵², et intégrant les forces de dissolution organiques dans un continuum festif et vital. Les récentes études sur l'obscénité⁸⁵³ entendent affronter la question autrement, en mettant sur le devant de la scène ce que le plus souvent on écarte, et en interrogeant ce double mouvement d'intégration et de rejet.

En effet, l'abjection, l'obscène, le bas corporel, s'ils ont forcément un autre sens et une autre valeur à la Renaissance, suscitent tout de même en premier lieu un certain refus. On ne saurait dire que la merde ou le sexe ont droit de cité dans les images ou les textes sans que cela ne dérange quelque chose chez le spectateur⁸⁵⁴. La référence à l'abjection kristéviennne, si vigoureusement battue en brèche par Krauss ou Didi-Huberman dans leur réhabilitation de l'informe bataillien, est nécessaire pour réactiver le scandale : l'informe est avant tout ce que l'on ne veut pas voir, ce qu'il nous coûte de regarder ou de lire. A trop vouloir le comprendre comme une force ou comme un « gai savoir visuel », il devient inodore et incolore, or il est avant tout une manifestation du vivant dans ce qu'il a de plus poisseux et encombrant.

L'excrément, l'ordure et la pourriture reviennent sans cesse dans les œuvres de notre corpus, sans qu'il soit possible de leur assigner une valeur unique, nous allons le voir. Il y a néanmoins quelques points communs, que la considération des aspects religieux que peuvent revêtir l'obscène et l'informe permet d'éclairer⁸⁵⁵. Il existerait un informe chrétien, inspiré par Saint Augustin et Saint Paul, dans lequel « merde abonde »⁸⁵⁶ et fait signe. La théologie augustinienne de la faute et la

⁸⁵² « L'ordure scatologique, dont il est pourtant difficile de s'abstraire en lisant Rabelais, apparaît peu dans les grandes études consacrées à sa spiritualité. (...) Suscitée par les préfaces de l'auteur lui-même, l'interprétation du « gros rire » s'est imposée, qu'on la fasse relever des genres comiques traditionnels, avec, par exemple, Jean Plattard, ou bien de la propension populaire à l'orgie stercorale, avec Mikhaïl Bakhtine. Seul Etienne Gilson, dans son si suggestif article « Rabelais franciscain », a perçu l'odeur religieuse de l'étron rabelaisien (...). C'est, cependant, rester encore dans la tradition de l'éclat de rire ; l'excrément n'est permis qu'à la récréation, en marge de la vie spirituelle. Ne faudrait-il pas lui redonner sa place, au cœur même de l'évangélisme de Rabelais sans, pour autant, remonter au Moyen-âge ? », Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, novembre-décembre 1995, p.906. Nous reprenons ici le titre de cet article, afin de lui rendre hommage mais aussi de tenter de nuancer son propos.

⁸⁵³ *Obscénités renaissantes, op.cit.*

⁸⁵⁴ Le XVIe siècle ignore le puritanisme victorien dont hérite le XXe siècle, mais considère malgré tout comme obscène l'attention trop appuyée pour le bas corporel. C'est en effet pour obscénité que la Sorbonne condamne une première fois *Pantagruel*. Voir Jean Plattard, *François Rabelais*, Paris, Boivin, 1922, p.167-168.

⁸⁵⁵ Nous partons ici des conclusions d'Yvan Loskoutoff (« Un étron dans la cornucopie », art.cit.) et surtout de la démarche de Lise Wajeman et de ses collaborateurs dans l'ouvrage collectif *Obscénités renaissantes, op.cit.*

⁸⁵⁶ « [D]ans l'œuvre de l'ancien augustin de Wittenberg aussi, « merde abonde », et cela ne se limite pas aux fameux *Propos de table* réunis par ses disciples. De cette abondance, l'on ne peut donner (...) qu'une seule explication convaincante : la théologie augustinienne de la faute. L'homme n'est qu'un excrément voué à

justification par la foi seraient portées par le recours à l'informe. Or ce qui par définition échappe et déborde peut-il être un véhicule spirituel idoine ? Comment et en quoi l'informe pourrait-il prendre des allures chrétiennes ? N'est-ce pas en brider la puissance de dérangement que vouloir le spiritualiser ? Plusieurs exemples problématiques peuvent nous aider à bâtir une réponse, et en premier lieu les fresques disparues de San Lorenzo à Florence, peintes par Pontormo entre 1545-1546 et 1556, et détruites au XVIII^e siècle. Plusieurs nouvelles de *l'Heptaméron* (publié posthument en 1558) de Marguerite de Navarre et le *Libro de la vida* de Thérèse d'Avila (rédigé en 1562 puis revu et réécrit en 1565) viennent s'ajouter à ce corpus dont l'aspect hétéroclite est volontaire : de la peinture à l'autobiographie spirituelle, en passant par le récit fictionnel, nous voudrions parcourir ces années centrales du siècle en tentant d'ouvrir la réflexion sur la valeur de l'informe à des références de différents pays.

3.1.1 « Ed appestar dal puzzo tutto il vicinato »⁸⁵⁷ : la pourriture à San Lorenzo

Lorsque Bocchi rédige et publie son guide sur les beautés artistiques de Florence, en 1591, les fresques de Pontormo à San Lorenzo ne sont déjà plus en odeur de sainteté :

« Qui ne connaît pas l'hypocondrie de Pontormo ? Elle se traduit dans ces figures qu'il a peintes au chœur de Saint Laurent, qui sont si gonflées qu'on ne distingue pas de quoi il s'agit (...). »⁸⁵⁸

Bocchi relaye les jugements négatifs que ses contemporains attachent au cycle de San Lorenzo en faisant spontanément le lien entre le caractère ombrageux de l'artiste célèbre et la particularité répréhensible de ses figures. Le lien organique entre affection spirituelle et échec artistique est ainsi établi, installant pour des décennies voire des siècles une interprétation commode et efficace des fresques de San Lorenzo. On indique souvent Vasari comme étant la source de ce raisonnement dévalorisant ; mais s'il met en relation le caractère de Pontormo à sa manière de peindre, les jugements du biographe sont autrement plus subtils et calculés. Vasari n'établit pas un lien automatique de cause à effet, même s'il évoque la mélancolie de l'artiste et le désagrément que ses fresques provoquent chez le spectateur :

« Il a placé partout des nus suivant un ordre, un dessin, une invention, une composition, avec des couleurs et une peinture selon son goût ; et ceci avec tant de mélancolie, si peu de plaisir

l'excrément, seule la foi le justifie. Cette conception du néant de l'humanité déchu face à Dieu, (...) Rabelais, Marguerite et Luther la partageaient. » Yvan Loskoutoff, art.cit., p. 908.

⁸⁵⁷ « Et empuantir tout le voisinage d'une odeur nauséabonde ». Addition de Giovanni Cinelli à Francesco Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze*, 1677, exemplaire consulté sur le site de la Fondazione Memofonte, www.memofonte.it, p.8. C'est nous qui traduisons.

⁸⁵⁸ « E finalmente del Pontormo chi non conosce l'Ipocondria, ch'ha dipinto nel coro di San Lorenzo, quelle figure sì gonfie, che non si distingue, che cosa si sieno (...). » *Le Bellezze della città di Firenze, op.cit.*, p.5.

pour le spectateur, que je préfère, puisque, tout peintre que je suis, je n’y comprends rien, laisser chacun libre de son jugement. »⁸⁵⁹

En plusieurs points de la *Vie* de Pontormo, Vasari a eu l’occasion de mentionner les bizarreries de son caractère, mais il a tout autant affirmé sa politesse et sa dignité :

« Mais j’ai toujours connu Jacopo comme un homme modeste qui parlait de chacun avec considération, comme doit le faire tout artiste bien élevé et honnête, ce qu’il était. Je crois donc que ces propos lui ont été attribués à tort et que jamais il ne prononça de telles vantardises, apanages le plus souvent des hommes vains et présomptueux, ignorants de l’honnêteté et de la politesse. »⁸⁶⁰

Pontormo a une personnalité peu commune, mais il possède les qualités essentielles à l’artiste de cour, et à l’homme du monde ; comme il ne saurait faillir à ses devoirs sociaux, il ne saurait être un artiste volontairement déplaisant et maladroit. Le choc qu’ont pu motiver les fresques de San Lorenzo n’est pas dû à l’incapacité artistique de Pontormo, mais bien à quelque chose de plus complexe. Il n’empêche, l’évocation des étrangetés du personnage, l’allusion à sa mélancolie et à son goût pour le mystère travaillent indépendamment de la construction vasarienne, et finissent par la dépasser. Lorsque Giovanni Cinelli augmente en 1677 l’édition du guide de Bocchi, il tire les conclusions médico-artistiques de son prédécesseur vers le truculent :

« Pontormo souffrait d’un excès de mélancolie ; pour pouvoir peindre du naturel les figures du chœur de San Lorenzo qui sont sous les eaux du Déluge, il conservait des cadavres dans des cuves pleines d’eau pour les faire gonfler, ce qui empuantissait tout le voisinage d’une odeur nauséabonde.»⁸⁶¹

Du Pontormo secret de Vasari, qui s’enferme pendant onze années pour travailler loin des yeux des curieux, en passant par le Pontormo hypocondriaque de Bocchi peignant maladivement, on atteint le Pontormo empoisonneur, artiste obsessionnel qui manipule des cadavres et intoxique son entourage comme il s’est intoxiqué lui-même.

⁸⁵⁹ « (...) ma pieno ogni cosa d’ignudi, con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo, con tanta malinconia e con tanto poco piacere di chi guarda quell’opera, ch’io mi risolvo, per non l’intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno (...). » Giorgio Vasari, *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.257 ; *Vies*, éd. A. Chastel, *op.cit.*, tome II, livre VIII, p.143.

⁸⁶⁰ « Ma perché io conobbi sempre Jacopo persona modesta e che parlava d’ognuno onoratamente et in quel modo che dee fare un costumato e virtuoso artefice, come egli era, credo che queste cose gli fussero aposte e che non mai si lasciasse uscir di bocca sì fatti vantamenti, che sono per lo più cose d’uomini vani e che troppo di sé presumono ; con la qual maniera di persone non ha luogo la virtù né la buona creanza.» *Ibid.*, p.256 et p.142.

⁸⁶¹ « Il Pontormo diede in un eccesso di melanconia e per fare al naturale quelle figure del coro di San Lorenzo state sotto l’acque del diluvio, teneva i cadaveri ne’trogoli d’acqua per farli così gonfiare, ed appestar dal puzzo tutto il vicinato. » G. Cinelli, *op.cit.*, p.8.

Une réception en dégradation

Lorsque Vasari pose les jalons de ce qui va devenir le mythe de l'artiste dérangé⁸⁶², opérant encore aujourd'hui, l'opinion florentine a évolué : tout d'abord globalement favorable aux fresques de San Lorenzo, suivant en cela l'avis du duc Cosme Ier⁸⁶³, elle a tourné rapidement casaque avec son gouvernant⁸⁶⁴ et affiche une désaffection de plus en plus bruyante, dès la mort de l'artiste. Dans la lettre que Baccio Bandinelli adresse en 1559 au duc Cosme à propos des progrès de sa fontaine de Neptune, il promet à son commanditaire deux anges porteurs de flambeaux pour l'autel de San Lorenzo qui seront véritablement religieux, contrairement aux « malhonnêtes » peintures de Pontormo qui se trouvent sur les murs⁸⁶⁵. Une telle désaffection autorise le jugement globalement négatif de Vasari en 1568 :

« On remarque, il est vrai, des bustes vus de dos ou de face et des mouvements de hanches rendus avec un soin prodigieux et une grande application par Jacopo, qui avait fait pour presque toutes ses figures des modèles en terre en ronde bosse d'un fini extraordinaire. Mais le tout est bien éloigné de son style et disproportionné, c'est l'avis à peu près général. La plupart des bustes sont trop grands et bras et jambes trop petits. »⁸⁶⁶

Vasari explique le désaveu des fresques par les Florentins et leur duc par des raisons artistiques : Pontormo, fatigué par l'âge et l'effort, s'est laissé entraîner par son penchant naturel à la bizarrerie et a poussé son originalité trop loin, il a trop distordu les corps de ses figures qui sont hors norme, hors proportion et sans beauté. Il occulte ainsi volontairement le différend religieux qui motive la désaffection médicéenne⁸⁶⁷, et focalise l'attention sur les facteurs psychologiques et pathologiques.

⁸⁶² Pontormo, mort en 1557, n'a pas de « vie » dédiée dans l'édition torrentiniana ; dans la giuntina, en 1568, Vasari lui consacre ces pages très fouillées, mais qui portent un jugement marqué : l'artiste est décédé depuis plus de dix ans, le contexte politico-artistique a fortement évolué, le biographe infléchit donc son discours selon les besoins du moment, comme nous allons le voir.

⁸⁶³ Le sonnet élogieux qu'adresse Benedetto Varchi à son ami Pontormo en mars 1556, et que ce dernier reproduit dans son *Diario*, montre la réussite de la commande : « per secreto calle, / ove orma ancor non è segnata, solo / ven gite a gloria non più mai vista ». Cité par Salvatore Lo Re, « Jacopo da Pontormo e Benedetto Varchi, una postilla », *Archivio storico italiano*, n° 551, 1992, p.150 (le sonnet y est reproduit intégralement).

⁸⁶⁴ Initialement satisfait des fresques, qui appuient sa politique anti-papale du moment, le duc Cosme s'en détourne lorsque ses rapports de force avec Rome évoluent et que l'orthodoxie catholique s'affirme (à partir du pape Paul IV notamment) ; Varchi et Riccio, de sensibilité réformée et instigateurs de la commande à Pontormo, devront même quitter la cour médicéenne en 1558-1559. Voir Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001, p.20-21.

⁸⁶⁵ Lettre de Baccio Bandinelli à Côme Ier de Médicis, citée par Chrysa Damianaki, « Pontormo's Last Frescoes in San Lorenzo, Florence : a Reappraisal of their Religious Content », *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Abigail Brundin et Matthew Treherne (eds.), Hampshire, Ashgate Publishing, 2009, p.84, note 35.

⁸⁶⁶ « E se bene si vede in questa opera qualche pezzo di torso che volta le spalle o il dinanzi et alcune apicature di fianchi, fatte con maraviglioso studio e molta fatica da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra tondi e finiti, il tutto nondimeno è fuori della maniera sua, e come pare quasi a ognuno, senza misura, essendo nella più parte i torsi grandi e le gambe e braccia piccole (...). » Giorgio Vasari, *Vite*, éd. A.M.Brizio, p.258 ; *Vies*, éd.A. Chastel, p.144.

⁸⁶⁷ A la suite des travaux de Massimo Firpo (*Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo : eresie, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, Einaudi, 1997) et d'Elizabeth Pilliod (*op.cit.*), Chrysa Damianaki retrace la réception des fresques de façon très convaincante : le programme valdésien et réformé qui les inspire, œuvre de Benedetto Varchi, est de prime abord soutenu par Cosme Ier qui cherche à se démarquer de la curie

Les figures disgracieuses peuvent ainsi devenir progressivement malades puis monstrueuses, dans une accentuation par paliers de la boursoufflure. Ce *pourrissement* progressif des fresques dans l'historiographie ne s'opère pas véritablement dans le texte vasarien, mais dans sa postérité. Vasari a posé les précédents : en parlant de mélancolie, d'hydropisie, de corps disproportionnés et défigurés, il a donné tous les ingrédients que les historiens successifs vont recombinaison. Reprenons l'exemple de Bocchi : l'échec des fresques de San Lorenzo serait dû à l'hypocondrie notoire de Pontormo, qui motive le gonflement des corps. Ce raisonnement, qui semble couler de lui-même, occulte un référent, l'hydropisie, sans lequel le lien n'est pas compréhensible. En effet, l'hypocondrie, si elle permet d'expliquer le comportement maniaque de Pontormo, ne suppose en rien un gonflement, alors que l'hydropisie à laquelle Vasari attribue la mort de l'artiste, elle, se traduit par une rétention de liquides qui déforme le corps. Bocchi amalgame et condense : les corps gonflés des fresques de Pontormo sont comme le corps de l'artiste lui-même, malades de liquide ; ils sont en cela étroitement adaptés à leur sujet, le Déluge, inondation aqueuse qui provoque elle aussi le gonflement, mais de l'extérieur. Le gonflement humoral subi par l'artiste devient gonflement humoral et gonflement fermentatif dans les fresques – double pourriture, intérieure et extérieure, en somme.

L'invention de Cinelli⁸⁶⁸ vient à son tour concrétiser le fantasme du corps pourrissant : les cadavres conservés dans des cuves sont les modèles macabres dont se serait servi l'artiste, qui viennent remplacer les figurines de terre en ronde bosse évoquées par Vasari. Pour concevoir son anecdote, Cinelli se sert de ses lectures, et se souvient peut-être de Parrhasios fouettant un esclave pour comprendre les carnations de la chair ouverte⁸⁶⁹, ou de Luca Signorelli peignant son fils mort⁸⁷⁰. Il puise également dans les exemples modernes, et notamment dans celui de Caravage qui aurait utilisé le cadavre d'une prostituée noyée pour peindre sa *Mort de la Vierge*⁸⁷¹. Toutes ces références viennent marquer du signe de l'anormalité le comportement et la personne de Pontormo. En moins

romaine (alors régie par un pape Farnèse), et qui célèbre l'œuvre de Pontormo avec enthousiasme ; l'arrivée de Carafa à la papauté, sa relance de l'Inquisition, la conclusion des travaux de Trente puis l'arrivée d'un pape Médicis remettent totalement en cause les engagements de Cosme Ier, qui se distancie du contenu des fresques. La vie de Pontormo par Vasari, écrivain de cour, serait une tentative de dédouaner l'artiste et son commanditaire de toute intention hérétique ou hétérodoxe ; l'argumentation d'une faiblesse artistique ponctuelle (compréhensible voire excusable chez un artiste âgé et fatigué) est la stratégie idoine pour préserver la réputation de l'ami et la catholicité sans faille du duc. Voir Chrysa Damianaki, art.cit.

⁸⁶⁸ Nous parlons d'invention parce qu'il s'agit là autant d'une *invenzione*, au sens littéraire du terme, que d'une histoire fantaisiste : Vasari dit Pontormo phobique de la mort, le *Diario* montre sa délicatesse et ses précautions nombreuses pour préserver sa santé – l'idée de le voir fréquenter de près des cadavres pourrissants semble incongrue dans ce portrait.

⁸⁶⁹ Sénèque le Rhéteur, *Controverses et suasoires*, X, 5, 9-10, éd. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932.

⁸⁷⁰ Giorgio Vasari, *Vies, op.cit.*, tome I, livre IV, p.413.

⁸⁷¹ Deux des biographes du peintre, Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1620) et Gian Pietro Bellori (*Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672), citent la scandaleuse anecdote, devenu paradigmatique de la personnalité artistique du Caravage.

d'un siècle a eu lieu une dégradation totale : les corps des fresques de San Lorenzo ne sont plus simplement disproportionnés, ils sont gonflés comme des outres, et la méthode d'atelier originale, louée comme telle par Vasari, n'est plus qu'observation maniaque et procédé obsessionnel, dont la monstruosité est rendue par l'effusion olfactive. A lire Cinelli, on a l'impression que les fresques de San Lorenzo elles-mêmes puaien – et de fait, elles devaient puer l'hérésie, presque tout autant et même bien plus que la chair corrompue, au point qu'on n'en comprenait plus la motivation ni l'articulation internes.

L'identification entre le corps de l'artiste et ses figures, qui a été préparée par Vasari, est devenue un lieu commun dans *Le Bellezze della città di Firenze*, au point d'induire en erreur : Giovanni Gaetano Bottari, dans son édition des *Vite* de 1759, attribue l'anecdote des cadavres gonflés conservés dans des jarres à Vasari⁸⁷² et la replace dans le texte comme rétablissant une erreur ; il opère ainsi un retour à l'expéditeur qui prouve autant la force des suggestions vasariennes (capables d'induire à elles seules toute une réception *pathologique*) que la richesse et l'adéquation de l'historiette apocryphe, installée désormais durablement dans l'imaginaire. Cette chute des fresques de San Lorenzo dans le corporel occulte l'enjeu spirituel tout en le désignant de façon éclatante : là où l'informe travaille, quelque chose fait problème. De quoi toute cette pourriture serait-elle le signe ?

Le fantasme du corps pourrissant

Le lien étroit qui s'établit entre Pontormo et la pourriture a été renforcé, pour l'historiographie moderne, par la redécouverte de son *Diario*. Dans ce journal rédigé en parallèle de son travail à San Lorenzo, Pontormo décrit ses préoccupations alimentaires et digestives, observe l'évolution de sa santé fragile et consigne les progrès de son travail. La santé est un élément déterminant de son écriture, comme de ses activités et de son comportement. Elle conditionne à la fois sa capacité de travailler, son régime alimentaire, son humeur, et par là même sa relation à autrui. Lorsque le peintre entreprend d'écrire, il est âgé de soixante ans et sa santé est précaire. Outre des défaillances et troubles divers, il souffre principalement de maux d'estomac, dont la description qu'il donne correspondrait par certains traits à l'hydropisie évoquée par Vasari. Le souci diététique de Pontormo indique l'importance que l'artiste accorde alors à sa bonne forme physique, condition nécessaire à l'accomplissement des fresques de San Lorenzo, qui ne sont à l'évidence pas un mince labeur pour un homme usé par l'âge et la maladie. Vasari rapporte l'enthousiasme de Pontormo mais aussi son désarroi lorsque Cosme lui commande les fresques : l'ampleur de la tâche est peut-être au-dessus des forces de l'artiste déclinant. Le *Diario* s'ouvre donc alors que les décors sont en chantier depuis

⁸⁷² Cité par Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2007, p.125, note 74.

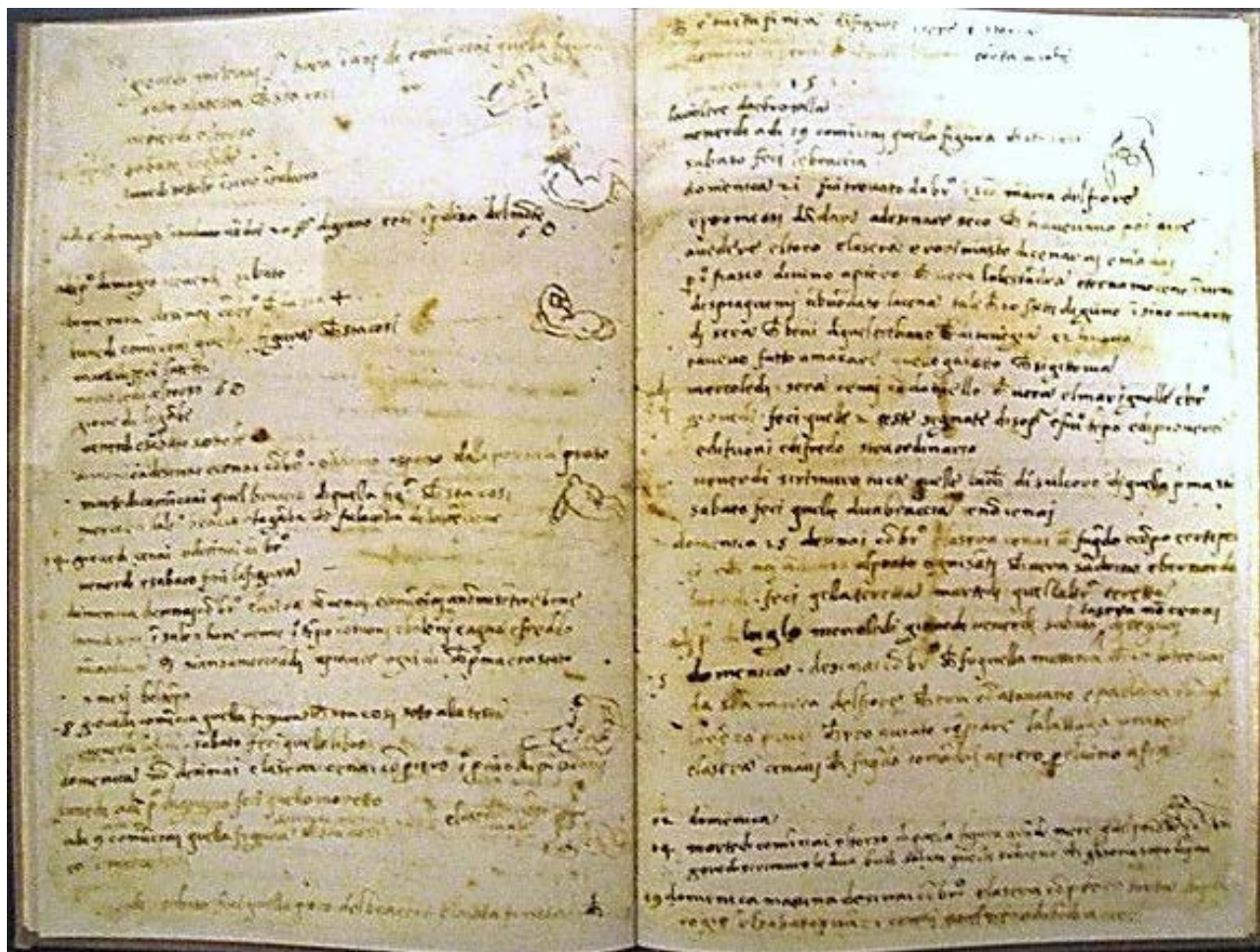
huit ans, et serait une sorte de livre de raison où consigner et observer l'état du corps, dans un souci d'optimisation de l'effort⁸⁷³.

Jean-Claude Lebensztejn a relevé combien Pontormo vit la précarité de son enveloppe corporelle de manière aiguë. La mort est omniprésente, et elle peut advenir autant par défaut de nourriture que par son excès – le jeûne, mention récurrente dans le *Diario*, est la réponse à tous les maux. Il n'empêche que, malgré ce régime la plupart du temps d'une sobriété proche de l'indigence (mais dans lequel des jours de faste excessif s'insèrent, inexplicablement), la hantise de l'explosion habite l'artiste⁸⁷⁴. L'insistance et la platitude – à la limite du trivial par moments – avec lesquelles Pontormo évoque ses états physiques donne une image véritablement hypocondriaque du personnage ; ce corps rebelle qu'il tente de maîtriser par les privations est omniprésent, boursoufflé dans la vie autant que dans le texte. Pontormo utilise à plusieurs reprises l'adjectif « *gonfiato* »⁸⁷⁵ pour désigner son état – son corps, enflé et pourrissant, apparaît au lecteur contemporain, nourri par les commentaires anciens sur l'œuvre disparu, comme le miroir de ceux qu'il peint à San Lorenzo au même moment. Les petits croquis ou *ricordi* qui ponctuent le *Diario*, homoncules de bord de page qui servent d'aide-mémoire à l'artiste (rappel du travail effectué dans la *giornata* autant que figures encore à faire) viennent renforcer l'analogie : l'écrit se prolonge en arabesque, et ces corps entortillés sur eux-mêmes semblent parfois faire un écho insistant aux préoccupations intestinales qui peuplent le texte.

⁸⁷³ « Malgré son évidente intolérance au trop bien manger, il n'est pas rare que le peintre s'y laisse aller, prenant deux généreux repas de suite chez le même hôte (souvent par exemple midi et soir « a casa » Bronzino, surtout le dimanche). Le travail et la réclusion le ramènent à sa diète sévère et si scrupuleusement inscrite au *Libro*. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que Pontormo n'y enregistre ses menus, ses excès, ses malaises et ses jeûnes que pour mieux observer et comprendre les besoins, les allergies et les réactions de son corps. Ceci confirmerait que son journal n'a d'autre destinataire que lui-même, qui se relit pour trouver des points de repère afin de tracer quelque ligne de conduite à suivre à l'avenir. » Hélène Giovanetti, « Diète et misanthropie dans *Il libro mio* de Pontormo », *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIVe – XVIIe siècles)*, Adelin Charles Fiorato et Anna Fontes Baratto (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p.181.

⁸⁷⁴ « Des fantasmes d'explosion hantent le corps de Pontormo : tu peux en quelques jours te tuer, *spaciarti*, mourir en éclatant, et c'est pourquoi la santé même est dangereuse dans son excès, car elle gonfle le corps et fait pression sur ses parois – selon Vasari, c'est une hydropisie qui l'emporta : on a beau jeûner, la mort vient tout de même, et juste par où on l'attendait. » Jean-Claude Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, Paris, éditions Aldines, 1992, p.71.

⁸⁷⁵ « (...) e di più avviene a le volte sentirsi pieno del mangiare agravato dal / sonno e dal cibo che pare che io sia gonfiato, allora è da riguardarsi / perchè è sanità superflua. » Jacopo Pontormo, *Diario*, dans Jean-Claude Lebensztejn et Yve-Alain Bois, *Dossier Pontormo*, Paris, Macula, 1984, p.6.



77 DOUBLE PAGE DU *DIARIO* DE JACOPO PONTORMO, 1554-1556, CONSERVE A LA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DE FLORENCE

Du corps du *Diario* aux corps de San Lorenzo, il n'y aurait qu'un pas, aisément franchi si l'on considère les figures des fresques comme le reflet des conceptions médicales de l'artiste. Les corps en putréfaction qu'il aurait mis en scène dans son plus important décor seraient une excroissance de son propre corps ; la continuité entre le vécu intérieur et la projection peinte serait totale, qui confirmerait par un biais psychologique ce que l'histoire ancienne avait déjà énoncé de manière mythique. L'histoire de l'art actuelle étayerait scientifiquement ce que les critiques du passé auraient *pressenti* : Pontormo n'a même pas eu besoin d'aller plonger son regard dans des cuves débordantes de cadavres, il lui a suffi de plonger son regard en lui-même pour tirer l'image de la corruption.

Or affirmer la continuité absolue entre le corps de l'artiste et les corps qu'il a peints, aujourd'hui disparus, réduit son art à un mimétisme quelque peu obsessionnel et mécanique, et abolit toute intentionnalité dans le processus de création. Tout peintre se peint lui-même, disait déjà Léonard, mais entendait-il par-là que le portrait finissait par envahir et supplanter l'œuvre ? La *puanteur* des corps que Pontormo réalise pour San Lorenzo tient sans doute à une obsession pour la corruption de

la chair, mais qu'il nous semble, à la lecture des études sur le programme religieux du cycle⁸⁷⁶, devoir non pas relier (du moins pas uniquement) à ses préoccupations personnelles mais plutôt à une élaboration artistique et à un souci de mettre sa peinture et son spectateur à l'épreuve de l'informe.

De Santa Felicità à San Lorenzo, l'informe au corps

Suivant les analyses de Janet Cox-Rearick⁸⁷⁷, Jean-Claude Lebensztein propose une lecture des raisons de l'échec des fresques de San Lorenzo qui auraient conduit à leur disparition : « Elles n'ont pas été comprises parce qu'elles cherchaient à ne pas l'être ; et leur seul impact notoire fut un sentiment de coupure et une réaction de rejet qui finit par devenir physique. »⁸⁷⁸ Pontormo, rompant le contrat tacite établi quelques décennies auparavant entre l'artiste et son public, ne chercherait pas à communiquer un message et encore moins à plaire. Emboîtant le pas à Vasari, Lebensztein propose de comprendre ce désintéret d'abord comme un manque de l'artiste (trop perfectionniste, trop âgé), puis élargit la question en indiquant l'enjeu existentiel que ces fresques ont pu représenter : « Insatisfaction ou maladie, le peintre meurt de son œuvre et son œuvre meurt avec lui, ou ne lui survit plus que comme question sans réponse, un spectacle offensant qu'il faudra bien éliminer un jour, faute de pouvoir l'assimiler. »⁸⁷⁹

Il ne nous reste que vingt-sept dessins préparatoires, toutes thématiques confondues, pour juger de l'effet d'ensemble de fresques qui, aussi *repoussantes* qu'elles aient pu être, différaient forcément de leurs esquisses, par leur finition graphique, leur monumentalité et surtout par le travail du coloris. Pour évaluer le degré de désagrément de l'œuvre, nous n'avons donc qu'une sorte d'image en creux, le *négatif* en deux valeurs (noir et blanc pour les esquisses au crayon, et rouge et blanc pour celles à la sanguine, plus rares), qui se présente d'emblée comme en deçà de l'œuvre achevée, inaccessible.

⁸⁷⁶ Salvatore Lo Re, art.cit., 1992.; Massimo Firpo, *op.cit.*, 1997; Elizabeth Pilliod, *op.cit.*, 2001 ; Cécile Beuzelin, *op.cit.*, 2007 ; Chrysa Damianaki, art.cit., 2009. Ces études établissent toutes la sensibilité réformée du peintre, qui met son génie au service des visées doctrinaires de Varchi et de Riccio ; nous différons cependant dans l'interprétation qu'il faut donner à la boursoufflure des corps dans le cycle laurentien : tous ces auteurs font un lien entre les idées luthériennes et leur *traduction* figurée qui ne nous semble pas assez attentif à la logique interne de l'art de Pontormo.

⁸⁷⁷ « Pontormo se désintéressa d'un problème constant pour les artistes du XVI^e siècle : la considération de l'effet de l'œuvre d'art sur le spectateur. Dans la Renaissance classique, cette relation avait été de complémentarité et d'harmonie ; dans la tendance maniériste qui prédominait antérieurement chez Pontormo, la relation était de trouble et d'ambivalence ; mais dans les dessins pour Saint Laurent, elle est inexistante. Nous ne savons pas de quoi les fresques avaient l'air, mais c'est certainement l'inaccessibilité de ces compositions flottantes, tout autant que leurs formes excentriques, qui fut la cause de l'incompréhension à laquelle elles se heurtèrent au XVI^e et XVII^e siècle. » Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo* (1964), 1981, citée et traduite par Jean-Claude Lebensztein, *Jacopo da Pontormo, op.cit.*, p.122.

⁸⁷⁸ Jean-Claude Lebensztein, *Jacopo da Pontormo, op.cit.*, p.122.

⁸⁷⁹ *Idem.*



78 JACOPO PONTORMO, *ETUDE POUR LE DELUGE*, 1546-1556, CRAYON NOIR SUR PAPIER PREPARE BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI



79 JACOPO PONTORMO, DETAIL D'UNE FEUILLE D'ÉTUDE POUR LA RESURRECTION DES MORTS, VERS 1546, CRAYON NOIR ET SANGUINE SUR PAPIER PREPARE BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI



80 JACOPO PONTORMO, ÉTUDE POUR LE DELUGE, VERS 1550, CRAYON NOIR SUR PAPIER PREPARE BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI

Les fresques de San Lorenzo ont d'abord surpris par leur radicalité : admirateurs et critiques reconnaissent l'aspect totalement novateur du décor – « une gloire jamais vue », « à nulle autre pareille »⁸⁸⁰, loue Varchi, valorisant l'originalité ; « selon son goût », « à sa fantaisie »⁸⁸¹, critique Vasari, stigmatisant le caprice. Le choc et la nouveauté résidaient dans cela même que Vasari déplore, la distorsion de l'espace perspectif, l'éclatement de la narration, et surtout le privilège accordé aux corps, omniprésents. *L'istoria* est complexe, structurée non plus selon un déroulement temporel, mais centrée autour du Christ et organisée en parallélismes symboliques et eschatologiques : *Moïse* y figure à côté de la *Tentation d'Adam* et face aux *Évangélistes*, la *Construction de l'Arche* répond au *Sacrifice d'Isaac*⁸⁸²... A cette redéfinition des liens thématiques et temporels s'ajoute la communication entre les différents registres du décor, animé d'un mouvement ascensionnel général, matérialisé par l'*Ascension des âmes* au centre. L'amas de corps lévite et s'évapore : le scandale des fresques, une fois leur message religieux devenu irrecevable, a dû d'abord tenir à cette contradiction absolue entre la pesanteur supposée de la matière et la légèreté de nuage que Pontormo lui imprime.

Révoltantes par leur non-respect de l'éthos classique (*l'istoria* est ensevelie sous la matière, et le plaisir est aboli par l'insistante présence de la chair, interprétée comme une laideur), les fresques ont dû l'être aussi pour l'angoisse qu'elles devaient véhiculer : l'absolue primauté accordée au corps humain, qui a déjà suscité de nombreuses réactions et critiques lors du dévoilement du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, continue ici de faire fi aux règles de lisibilité, et bouche l'espace. L'enchevêtrement savant, conçu par Pontormo après de nombreuses expérimentations et esquisses (dessinées autant que sculptées), est désormais perçu comme inorganisé, comme amas, informe et menaçant. Le corps-cadavre semble envahir le vivant, ne laissant plus aucun interstice, aucun souffle. Cette angoisse est pour Lebensztein le reflet d'un vécu corporel intense qui confine à la

⁸⁸⁰ Voici le texte intégral du sonnet de Benedetto Varchi (cité par Salvatore Lo Re, art.cit., p.150) : « Mentre io con penna oscura e basso inchiostro/ Tanti anni e tanti un vivo LAURO formo,/ Voi con chiaro pennello alto PUNTORMO/ Fate pari all'antico il secol nostro./ Anzi mentre io col volgo inerme dormo,/ Voi novo pregio alla cerussa e all'ostro/ Giungete tal, che fuor dal vile stormo,/ A dito sete, e per esempio nostro./ Felice voi, che per secreto calle,/ Ove orma ancor non è segnata, solo/ Ven gite a gloria non più vista mai./ Onde la donna più veloce assai/ Che strale, o vento, e ch'è sempre alle spalle/ Invan daravvi hormai l'ultimo volo. »

⁸⁸¹ L'expression « a suo modo » revient à de multiples reprises dans la *Vie* de Pontormo, autant pour (dis)qualifier son goût pour la solitude (« e questo suo vivere soletario et a suo modo fusse poco lodato » - Chastel traduit par « selon son idée ») que pour nommer sa « manière » très personnelle (« a suo modo, con tanta malinconia » - traduit par « selon son goût »). Pontormo apparaît tout au long de sa biographie comme quelqu'un qui n'en fait qu'à sa tête, et qui s'expose donc aux risques d'une originalité mal comprise.

⁸⁸² Chrysa Damianaki argumente de façon convaincante qu'il s'agit là d'une construction bâtie autour de la justification par la foi : le Christ bénissant (et non juge, comme on pourrait s'y attendre dans un contexte de Jugement dernier), au centre et surplombant tout le dispositif, est flanqué par des figures d'obéissance et par l'évocation de la Loi insuffisante face à la grâce. Il préside à des scènes qui évoquent non pas le Jugement mais l'intervention de la grâce dans le monde, avec le Déluge qui en serait la première occurrence, et la Résurrection des morts, la dernière. Voir Chrysa Damianaki, art.cit., p.106-112.

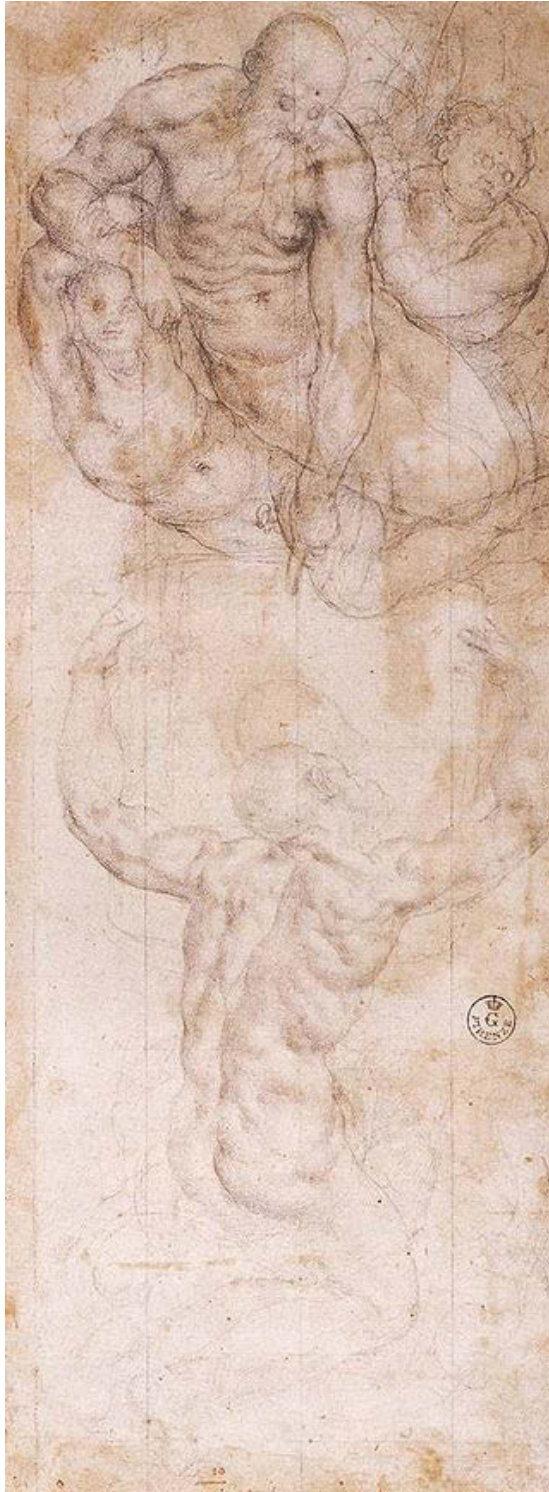
déliquescence⁸⁸³; Prométhée malheureux échouant à façonner la matière en la dotant d'un esprit, Pontormo à San Lorenzo aurait laissé la parole à la mort, obligeant le spectateur à un face à face avec le cadavre proprement abject et révoltant.

Il est possible d'envisager que cette angoisse a également pu être l'expression structurée d'une conception spirituelle profondément désenchantée et pessimiste ; prônant l'irréductible misère de l'homme sans Dieu, cette théologie nouvelle le voue à la décrépitude et à l'excrément. L'inspiration paulinienne⁸⁸⁴ anime cette rupture du contrat de la beauté et du sens ; mais il s'agit bien d'inspiration et non d'illustration, la personnalité de l'artiste étant par trop affirmée pour faire de lui le simple exécutant d'un programme préfixé. Pénétré de ces conceptions religieuses et philosophiques que partage l'élite florentine de son temps, ayant une haute conception du rôle de l'artiste et une très grande exigence envers lui-même, Pontormo aurait *transformé* cette noire énergie – non pas en « délire », mais en figures mêlées et déformées, qui envahissent le mur peint, travaillant l'espace par la chair. Nous avons déjà pu observer les prémises de ce mouvement de la déliaison dans l'autel peint pour Santa Felicità. Pontormo y créait l'appel *informe* à la méditation et à la remise en question perpétuelle par la confusion des corps et la prolifération des membres ; la couleur et la construction pyramidale renforçaient l'étrangeté de l'ensemble. La *pala* a pu susciter l'admiration et l'étonnement, et non le rejet, sans doute parce que l'élégance y est encore de mise. A San Lorenzo, l'artiste aurait franchi un pas de plus dans l'informe, devenant plus exigeant dans l'adéquation entre la tension spirituelle et la tension figurale, refusant toute séduction ou délicatesse – produisant un décor autiste⁸⁸⁵.

⁸⁸³ « (...) ici on touche au délire terminal. Les corps agglutinés par cinq, par dix ou par quinze (on ne compte plus très bien), ça meurt et ça jouit dans l'indistinction des sexes, des limites, des émotions (l'obscénité de ces fresques a été vite remarquée). Et ces monceaux de corps monstrueux, disloqués, qui font à la fois masse et plan (car leurs distorsions sont dictées par la surface, et contredisent les effets de volume) (...) ; ces montagnes de corps gonflés par les eaux du Déluge, mais aussi la grande montagne des corps dégoûtants qui renaissent à la vie gonflés sans raison, un grand *monte di corpacci, sporca cosa a vedere*, forment le plus impressionnant poème de la catastrophe, passif, amorphe, languissant. (...) Coupé du monde par un mur, il représente, corps à corps, son corps à corps avec la mort. Ce corps qui peint s'identifie aux corps qu'il peint jusqu'à s'en rendre malade. » Jean-Claude Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo, op.cit.*, p.131.

⁸⁸⁴ Notamment *Romains*, 3 : 19-28, que Luther interprète en établissant la doctrine de la justification par la foi, et *Corinthiens*, 15 : 42-4, 48-54. Voir Chrysa Damianaki, art.cit., p.116-117.

⁸⁸⁵ « Même en supposant que ces fresques [de San Lorenzo], pour parler vite, étaient faibles, ce n'est pas cela qui aurait dérangé l'époque. Après tout, les Florentins du XVI^e siècle, d'Alessandro Allori à Federico Zuccari, en ont avalé bien d'autres. Ce qui, je pense, coupait la communication, c'est plutôt leur aspect indéchiffrable, autistique : elles n'offraient aux spectateurs aucun point d'accrochage, pas d'ordre, pas de proportions, pas de variété, pas de règle, pas de perspective, rien. Rien que des nus et encore des nus [...]. Voilà donc la cause profonde de la disparition des fresques : elles n'offrent aucune prime de plaisir ; elles suent la mélancolie ; on n'y comprend rien, et si l'on essaie de comprendre, on s'y perd, on s'entortille dans le fil du labyrinthe sans l'espoir d'en sortir jamais : au point que Vasari, le juge par excellence, se déclare incapable d'en juger, et s'il les condamne, c'est parce qu'il a perdu le jugement. Et le comble, c'est que le peintre a voulu cela, et calculé longuement son coup insensé. Avant de disparaître dans l'incommunicable définitif de l'anéantissement, elles



81 JACOPO PONTORMO, *ETUDE POUR MOÏSE RECEVANT LES TABLES DE LA LOI*, 1546-1556, CRAYON NOIR ET MISE AU CARREAUX SUR PAPIER PREPARE BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI

ne communiquaient déjà que leur incommunicabilité ; l'excès de leur extravagance, le narcissisme de leur code laissent le spectateur sur un sentiment de frustration d'autant plus profond qu'il n'était pas total, car alors on aurait pu crier à l'imposture ou au gâtisme. Mais de même que le chef-d'œuvre inconnu laisse voir, derrière sa « muraille de peinture », un admirable fragment de pied qui témoigne d'une perfection anéantie par l'excès de sa propre poursuite, de même les fresques de Saint Laurent communiquaient encore des fragments de corps merveilleux. » Jean-Claude Lebensztejn, *Jacopo da Pontormo*, *op.cit.*, p.117-118.



82 JACOPO PONTORMO, *ETUDE DE DEUX NUS MASCULINS POUR L'ASCENSION DES AMES*, VERS 1550-1556, CRAYON NOIR SUR PAPIER PREPARE BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI

Plusieurs esquisses nous interdisent néanmoins d'affirmer que Pontormo aurait totalement renoncé à toute séduction esthétique à San Lorenzo : les corps enchevêtrés des esquisses pour le *Déluge* et la *Résurrection des morts*, s'ils ont un aspect particulièrement informe, musculatures molles sans structure osseuse sous-jacente, s'adaptent à leur sujet, et dépeignent la confusion d'un monde avant l'arrivée de la Grâce. Ces dessins ne sont par ailleurs pas des formulations définitives, et ne permettent pas de trancher sur l'effet réellement recherché et obtenu. Les différentes esquisses pour *Moïse recevant les tables de la Loi*, du *boceto* à l'esquisse de composition, montrent comment Pontormo travaille par affinement, d'un *componimento inculto* aux contours très estompés (non reproduit) à la définition précise de musculatures toutes michélangélesques. La *terribilità* de ces *ignudi* semble portée uniquement par le dessin, sur lequel repose la responsabilité de véhiculer la virulence du propos.

La massivité et la présence de ces corps n'interdit cependant pas les jeux d'apesanteur et de portée précaire qu'affectionne tout particulièrement Pontormo : les deux nus masculins, dont les contours sur l'esquisse s'entrelacent au point d'être lisibles par transparence, semblent reprendre en l'inversant le dispositif de la Pala Capponi. Le nu à la tête renversée, à la musculature au repos, jambes inertes, est porté par son compagnon du bout des doigts, comme si la charge était négligeable. Le geste de la main, qui tient l'avant-bras autant qu'elle le présente, rappelle la main sans propriétaire au centre de la composition de Santa Felicità, qui soutient la main du Christ mort comme qui porterait une plume. Le geste de l'ostension se joint à nouveau à celui du soutien et à l'attitude de l'abandon, pour remettre en jeu la scène de l'équilibre impossible. Ce corps christique que la figure tournant le dos nous présente est à la fois mort, coulant vers le sol du poids de la chair, et plus que vivant, puisqu'il flotte et amorce comme un mouvement d'envol, souligné par la main très dessinée qui le pousse plus qu'elle ne le maintient.

La référence à la chapelle Sixtine permet d'imaginer que le dessin n'allait pas être le seul moyen plastique mis en œuvre par Pontormo pour faire léviter ses figures : la couleur joue chez Michel-Ange un rôle stratégique, tout comme dans les œuvres de son cadet, du moins celles antérieures aux fresques de San Lorenzo. N'aurait-elle joué aucun rôle dans l'œuvre majeure de l'artiste ? L'opinion contemporaine a été tellement dérangée par l'entassement charnel, qu'elle en a quasiment oublié d'évoquer la question du coloris. Varchi et Vasari sont les rares commentateurs qui en parlent⁸⁸⁶. Varchi souligne combien Pontormo a su renouveler l'art du coloris, et combien des couleurs communes ont retrouvé une nouvelle vie dans ses œuvres. L'évocation du blanc de céruse et de

⁸⁸⁶ Varchi : « novo pregio alla cerussa e all'ostro/giungete », « tu as donné un nouveau lustre au blanc et à l'écarlate » (notre traduction) ; Vasari : « non cangiamento di colori di carni » (« ni de la nécessité de varier (...) les couleurs des chairs », trad. Chastel) et « colorito e pittura fatta a suo modo » (« avec des couleurs et une peinture selon son goût », *idem*).

l'écarlate, couleurs traditionnellement employées pour peindre les chairs, très tranchées et aux extrémités de la palette, surprend néanmoins dans une évocation du *colorito* pontormien, que la tradition picturale (à la suite de Vasari) nous a appris à qualifier d'évanescents, tellement ses teintes sont travaillées par le blanc et dépourvues d'ombres. L'éloge de Varchi permet de corriger cette appréciation ; il indique comment les contemporains de l'artiste pouvaient concevoir son travail de la couleur : Pontormo n'est pas le peintre du coloris délicat⁸⁸⁷ mais plutôt celui des couleurs affirmées. La critique de Vasari, qui déplore l'absence de nuances et les choix de coloris trop personnels, rejoint en fait cette appréciation : ses couleurs sont sans partage, irréelles. Qu'est-ce à dire ? Le « *cangiamento* », variation des couleurs (des étoffes, des chairs), repose sur le dosage des noirs et des blancs mêlés aux pigments, et désigne l'art tout florentin des nuances et des transitions colorées qui sculptent l'espace. Vasari ne déplore pas que les fresques de Pontormo aient été uniformes ou monochromes, il en critique le non-respect des rapports et la non-utilisation volumétrique des valeurs. L'historien a déjà adressé une critique similaire au coloris de Santa Felicità⁸⁸⁸, tellement neufs qu'ils ignorent ombres et demi-teintes. La couleur très personnelle des fresques de San Lorenzo, qui fait fi du « *cangiamento* » et affirme encore une fois la personnalité hors du commun de l'auteur, était-elle aussi acide et surprenante que celle de la chapelle Capponi ? Le « devenir peau »⁸⁸⁹ de la couleur était-il si poussé à l'extrême que le dessin lui-même se confondait avec la couleur pure ? Dans un décor qui abolit tout effet scénographique, toute coulisse et tout costume, on peut imaginer que les effets colorés devaient véritablement être d'un autre monde. Nous ne pouvons néanmoins pas observer l'éventuel effet *déclassant* de ces couleurs détruites, mais nous pouvons comprendre que l'effet d'incommunicabilité des fresques de San Lorenzo devait reposer sur plusieurs facteurs, et pas uniquement sur la présence corporelle interprétée comme étant plus ou moins pathologique.

⁸⁸⁷ La plupart des œuvres de Pontormo ont longtemps souffert de la désaffection de la critique pour l'artiste, tout autant que de restaurations *décapantes* comme celle de la Pala Capponi au XIXe siècle, qui a gravement épidérisé la surface de la fresque. A la perte de matière se sont ajoutés de nombreux repeints et bouchages sur les œuvres majeures, jamais remis en cause du fait même du désintérêt global pour l'œuvre du peintre. Son retour en grâce au XXe siècle tout comme la redécouverte des couleurs de la Sixtine a permis le lancement d'ambitieux projets de restauration. La récente intervention fondamentale sur la *Visitation* de Carmignano, à l'occasion de l'exposition *Pontormo e Rosso Fiorentino, divergenti vie della « maniera »* (Florence, Palazzo Strozzi, 8 mars – 20 juillet 2014), a permis de retrouver l'éclat et l'audace du coloris. Voir le documentaire réalisé à l'occasion de la prestigieuse opération sur le site de Daniele Rossi, restaurateur en chef :

<http://pontormo.danielerossi.it/>

⁸⁸⁸ « (...) pensando a nuove cose, la condusse senz'ombra e con un colorito chiaro e tanto unito, che a pena si conosce il lume dal mezzo et il mezzo da gli scuri », « Cherchant de nouveaux effets, il le fit sans ombres, dans un coloris si clair et si peu contrasté que l'on distingue à peine les lumières d'avec les demi-teintes, et celles-ci d'avec les ombres. » Giorgio Vasari, *Vies, op.cit.*, p.134.

⁸⁸⁹ Voir Cécile Beuzelin, *op.cit.*, p.186.

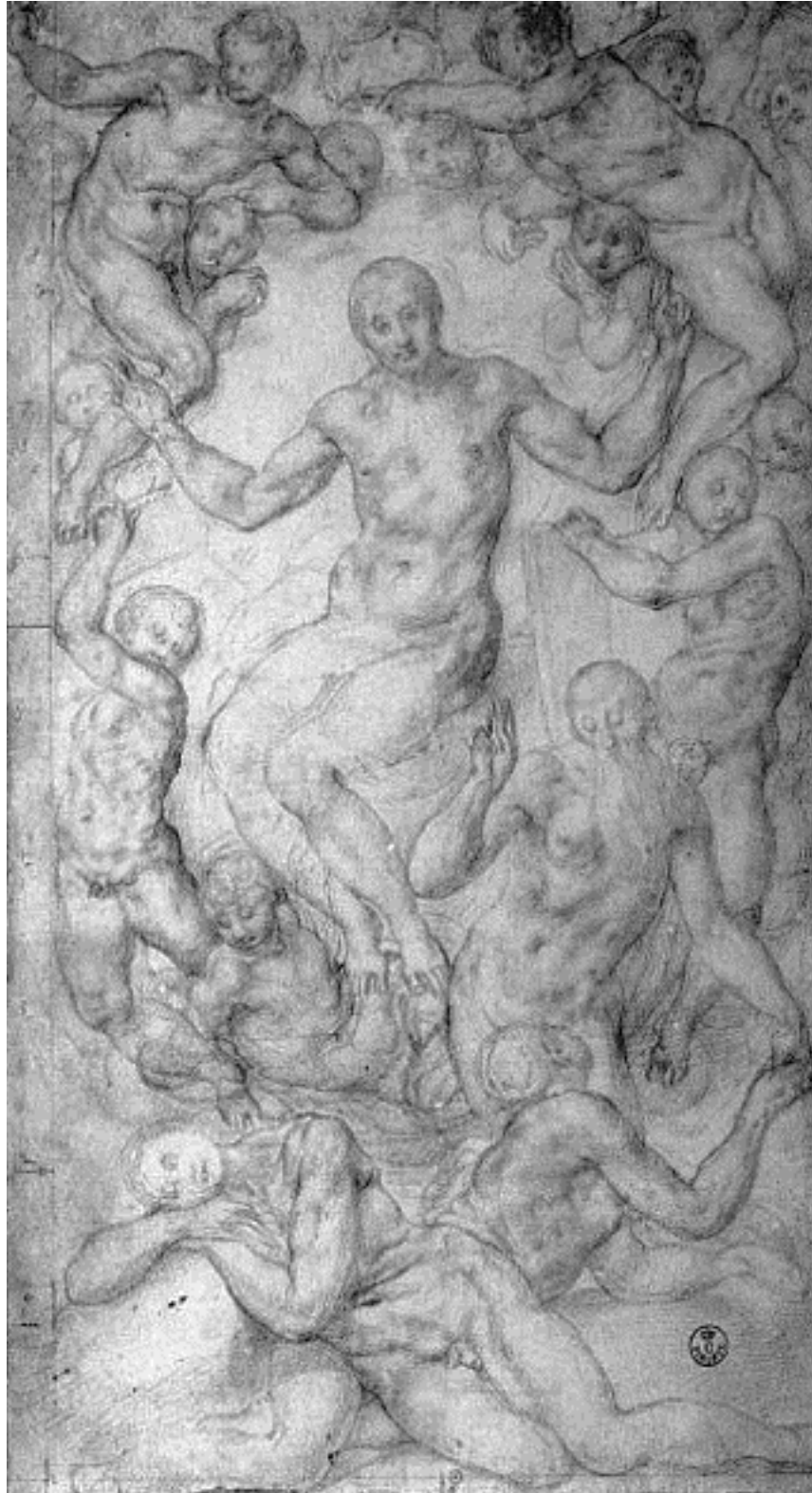
Chrysa Damianaki soutient que la pourriture généralisée des corps visait un effet « réaliste »⁸⁹⁰ : la désagrégation de la chair porterait le message de rédemption par la foi. Il nous semble que, s'il était motivé par un programme iconographique religieusement cohérent avec les idées réformées, le cycle de San Lorenzo était également porteur d'inquiétudes plus spécifiquement pontormiennes. L'hyper-présence du cadavre, qui sature l'espace, brise également l'illusion perspective. En abolissant la construction légitime et en composant un décor en suspens et hors temps, Pontormo devait engager le spectateur dans la contemplation du ciel ; en le séduisant et en le heurtant en même temps, en le confrontant sans répit à l'informe, l'artiste se risquait volontairement à provoquer la situation d'incommunicabilité qu'ont analysée les critiques, volontairement il offrait son œuvre à l'incompréhension et au rejet. Cette situation, où la figure n'est plus assurée de sa réception, suppose une extrême précarité, mais est paradoxalement la mieux à même de rendre palpable la dérégulation absolue du sujet. Si Pontormo *peint avec son corps*, ce serait dans ce sens-là que nous voudrions le comprendre : non pas maladivement, mais activement, renouvelant l'agression originelle, mettant par terre et relevant la figure pour la laisser en suspens entre deux absolus.

3.1.2 « *Toda me parecía estava descoyuntada* »⁸⁹¹ : le corps mystique et l'évidement de la parole

Le corps de Pontormo, dans son *Diario*, est un corps trop humain, souffrant de mille petits maux, toujours à la limite de la congestion et de l'infection, quand il n'est pas dérégulé et véritablement malade. C'est un corps qu'il s'agit de connaître pour mieux maîtriser, et l'expérience que l'artiste en fait est d'ordre médical. Les corps qu'il peint, eux, souffrent de maux autrement plus transcendants : délaissés par Dieu, les corps du *Déluge* s'entassent informes ; attendant le Jugement, ceux de la *Résurrection* sont tout aussi en devenir, puisqu'ils n'ont pas encore reçu la Parole ; il n'est pas jusqu'aux corps bienheureux qui ne soient torturés et ondulants. Le Christ qui siège bénissant est le modèle de toutes ces anatomies aux hanches déboîtées et aux torsos sinueux. On dirait que les lois physiques ne s'appliquent pas ici, que l'esprit *informe* bien plus que l'ossature. Les dessins pour San Lorenzo mettent en œuvre un corps autre, susceptible d'être composé et recomposé selon des lois qui échappent à la contingence, et qui en font l'incarnation d'une instabilité.

⁸⁹⁰ « I would suggest that Pontormo's swollen bodies, piled up and stretched out on the ground, as shown in the three remarkable drawings in the Uffizi made for the Deluge, would have been purposefully rendered realistic, so as to enable the viewer to form a mental picture of the sinful men's bodies, thus alluding to the Fall of mankind discussed in the *Beneficio di Cristo*, the *Catechismo* and the *Sermone*. They would therefore contrast dramatically with the souls of the righteous and the saved, gracefully rising vertically towards the heavens in the next scene of the Ascension. » Chrysa Damianaki, art.cit., p.113.

⁸⁹¹ « Tout mon corps était comme disloqué » (traduction : <http://www.carmel.asso.fr/-Le-livre-de-la-Vie-.html>), Thérèse d'Avila, *Libro de la vida*, cap.6, *Obras completas*, 9a edición, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1997, p.49.



83 JACOPO PONTORMO, *ETUDE POUR LE CHRIST JUGE ET LA CREATION D'ÈVE*, 1546-1556, CRAYON NOIR SUR PAPIER PRÉPARÉ BLANC, FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI

Plutôt que d'une illustration théologique, ce corps instable est porteur d'une discipline : il suspend la forme et le jugement, enraye les essais hâtifs d'endoctrinement et propose au spectateur une aventure dans l'informe. Nous voudrions voir comment, dans des textes contemporains aux fresques

de San Lorenzo, le corps traversé par le message chrétien prend également le pouvoir, non pas pour faire image ou exemple, mais pour perturber le discours. En lisant un récit autobiographique, celui du *Libro de la Vida*, à la suite des dessins de San Lorenzo, puis en parallèle avec les récits fictionnels de *l'Heptaméron*, nous aimerions intégrer ce corps mystique trop souvent considéré comme un corps à part dans un flux plus général, qui accorde aux expériences de déliaison un rôle créatif majeur.

Poétique de la ruine

Le corps mystique s'imagine lui-même comme une matière en devenir, en attente de la grâce⁸⁹², et partant comme susceptible d'être détruit à tout moment. Il est nécessaire de le démonter, voire de l'anéantir, afin de permettre au verbe d'advenir. Mais derrière l'effort d'humiliation se tient tout de même un corps, paradoxal et défait, qui résiste à la disparition et suscite une expérience physique limite, à situer quelque part entre le *Diario* de Pontormo et ses fresques à San Lorenzo, entre la trivialité absolue et l'absolue désincarnation. Ce corps problématique est trop souvent rabattu sur le contenu spirituel, suivant en cela les indications des auteurs eux-mêmes et de leurs interprètes théologiens, pour qui le corps doit être véhicule mais surtout signe ; son hyper-présence dans la mystique médiévale, qui se goberge de sécrétions et d'ordure, s'est atténuée quelque peu dans la mystique renaissante, mais il reste bien présent et signifiant.

Respectueux du dogme chrétien, qui ne voit dans le corps que pourriture en puissance, Le *Libro de la Vida* ne cesse d'affirmer la bassesse de la narratrice et héroïne du récit ; l'adjectif « ruin » (« misérable », « triste ») ouvre le livre, et va se répéter de manière insistante – au point qu'il va en devenir suspect et voir son sens se modifier et se teinter de connotations positives.

« Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida. Diérame gran consuelo. Mas no han querido, antes atádome mucho en este caso. Y por esto pido, por amor del Señor, tenga delante de los ojos quien este discurso de mi vida leyere, que ha sido tan ruin que no he hallado santo, de los que se tornaron a Dios, con quien me consolar. »⁸⁹³

⁸⁹² « (...) ce « corps mystique » découpé par la doctrine appelle d'emblée l'attention sur la quête dont il est le but : la recherche d'un corps. Il désigne l'objectif d'une marche qui va, comme tout pèlerinage, vers un site marqué par une disparition. (...) Ce qui se formule comme rejet du « corps » ou du « monde », lutte ascétique, rupture prophétique, n'est que l'élucidation nécessaire et préliminaire d'un état de fait à partir duquel commence la tâche d'offrir un corps à l'esprit, d'« incarner » le discours et de donner lieu à une vérité. » Michel de Certeau, *La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p.108.

⁸⁹³ « J'ai reçu l'ordre d'écrire ma manière d'oraison et les grâces dont le Seigneur m'a favorisée; on me laisse en même temps pleine liberté d'entrer dans les plus grands détails. J'aurais cependant voulu être également libre de révéler, dans tout leur jour, mes grands péchés et les infidélités de ma vie. Mon âme en eût éprouvé une joie bien vive! Mais loin de céder à mon désir, on m'a commandé sur ces aveux une extrême réserve. Ainsi je conjure, pour l'amour de Notre-Seigneur, celui qui me lira, de se souvenir toujours de ma triste vie. Non, parmi tous les saints qui se sont Convertis, je n'ai pas la consolation d'en trouver un dont la misère égale la mienne. » Traduction accessible sur : <http://www.carmel.asso.fr/-Le-livre-de-la-Vie-.html> Pour le texte original, *Libro de la vida*, Prologue, éd. cit., p.33.

La vie de Thérèse est « *ruin* » (« *ruin vida* », « *que ha sido tan ruin* »), mais aussi son discours : la subordonnée qui introduit l'adjectif pour la deuxième fois est ambiguë dans sa construction et peut renvoyer autant à « *discurso* » qu'à « *vida* » – la suite de la proposition, si elle indique que l'antécédent doit être « *mi vida* », pourrait également renvoyer au terme antérieur. Ce n'est que la proximité des termes et le sens général du propos qui permettent de lever le doute. Dès le prologue, la narratrice pose les bases d'une « *ruindad* » généralisée : la matière du récit, sa forme et bientôt sa locutrice sont à considérer comme méprisables. Le jugement est sévère, et contredit l'assurance avec laquelle la narration et l'analyse d'expériences complexes va être menée par la suite, mais il permet de faire passer le discours, de lui donner des chances de survie. Il ne suffit pas que le texte soit le résultat d'une commande, il lui faut constamment prouver son innocence et son innocuité, surtout aux yeux de l'Inquisition ; pour ce faire, il se pare de modestie. Ce discours liminaire n'est pas une simple *captatio benevolentiae*, puisqu'il va au-delà des pages d'ouverture et irrigue tout le récit. Sans recenser toutes les occurrences, nombreuses, de l'adjectif « *ruin* »⁸⁹⁴, arrêtons-nous à celles qui caractérisent le plus étroitement l'identité de la locutrice :

« Para lo uno ni para lo otro, ningún provecho tiene decir mi nombre ; en vida está claro que no se ha de decir de lo bueno ; en muerte no hay para qué, sino que pierda la autoridad el bien y no le dar ningún crédito, por ser dicho de persona tan baja y tan ruin. Y por pensar vuestra merced hará esto, que por amor de el Señor se lo pido, y los demás que lo han de ver, escrivio con libertad ; de otra manera sería con gran escrupulo, fuera de decir mis pecados, que para esto ninguno tengo ; para los demás basta ser mujer para caérseme las alas, cuantimás mujer y ruin. »⁸⁹⁵

La personne qui écrit est tellement « *ruin* » qu'elle ne mérite même pas d'être nommée, tant elle est méprisable dans sa petitesse et ses péchés, mais aussi dans sa naissance. Elle est femme, ce qui suffit à en faire une créature tout en bas de l'échelle des êtres : dépourvue d'ailes (« *caérseme las alas* »), elle est incapable de s'élever au-dessus de la matière. Le discours d'humilité est classique, et la condition féminine est d'autant plus méprisable qu'elle se donne en spectacle⁸⁹⁶ ; néanmoins,

⁸⁹⁴ Nous comptons quelque quatre-vingt occurrences, qui ponctuent régulièrement le récit. Il qualifie presque systématiquement la personnalité et la conduite de la narratrice, et par extension les événements de sa vie.

⁸⁹⁵ « Dans aucun cas il ne convient de dire mon nom : de mon vivant, ce serait révéler le bien qui est en moi, et il est clair que cela ne doit pas se faire ; après ma mort, l'unique résultat serait d'enlever tout crédit et toute autorité à ce que j'aurais dit d'utile, quand on saurait que cela vient d'une personne si méprisable et si dénuée de vertu. Dans la confiance que cette grâce, demandée pour l'amour de Dieu, me sera accordée par vous et par ceux qui verront ces pages, j'écrirai avec liberté ; autrement, je ne le ferais qu'avec grand scrupule, sauf pour révéler mes péchés, car en cela je n'en ai point ; mais quant au reste, il me suffit d'être femme, et femme si imparfaite, pour que la plume s'échappe de ma main. » Le texte castillan met une emphase bien plus importante sur l'imperfection et la misère du statut féminin, en détachant les deux substantifs en fin de phrase. *Libro de la vida*, cap. 10, éd.cit., p.69.

⁸⁹⁶ Le Jésuite Pedro de Rivadeneyra prêche en 1589 (quelques années seulement après la mort de Thérèse, dont l'exemple a largement essaimé, malgré les précautions de l'Eglise et de l'Inquisition), dans un sermon célèbre, contre toutes ces « *mujercillas engañadas* », toutes ces misérables femmes obnubilées par leurs prétendues extases et révélations, que l'on rencontre désormais dans tous les couvents et toutes les villes

l'adjectif n'est pas aussi clair qu'on pourrait le penser. L'insistance avec laquelle il apparaît et réapparaît, d'un paragraphe à l'autre, en anaphore⁸⁹⁷, lui donne une présence qui contredit sa signification. Le martèlement « *basta ser mujer... cuantimás mujer y ruin* » le fait ressortir et lui confère une valeur contradictoire. La femme n'est-elle pas par définition misérable et imparfaite ? Pourquoi préciser cette qualité si ce n'est pour lui donner une nouvelle nuance ? Il n'y a pas d'antiphrase cachée ici, où il faudrait lire à la place de « *ruin* » « respectable » ou « admirable », mais il y a bien interférence. L'écriture s'évertue à rendre le sens instable, afin de proposer plusieurs niveaux de lecture, et différentes combinaisons au sein même du texte. Le jeu de l'oralité feinte, qui se traduit par des phrases à la structuration logique lâche, masque en effet une gradation savante : ce même adjectif « *ruin* » qui sert à rythmer la dégradation de la locutrice dessine des paliers dans la déconstruction de l'être, d'abord « *persona* », puis « *mujer* », enfin « *mujer y ruin* ». L'humble narratrice apparaît en fait comme ayant une identité fortement structurée et consciente d'elle-même.

L'écriture thérésienne joue de cette rhétorique de la concession⁸⁹⁸ pour mieux perturber les cadres ; la « *ruindad* », qui en apparence sacrifie au code dominant, est l'arme informelle utilisée pour ruiner⁸⁹⁹ l'édifice du savoir. Le petit adjectif, quand il intervient, ouvre une brèche dans le texte par laquelle s'engouffre une parole atypique ; on comprend donc mieux son insistance obsédante, travail de sape plutôt que de modestie.

A corps convulsif, parole en circonvolutions

Le corps qui porte cette parole est lui-même une ruine, mais une ruine qui recompose l'humain de manière inédite. Le *Libro de la vida* est probablement le plus *physique* des ouvrages de Thérèse d'Avila : le récit de l'éveil de l'âme est d'abord le récit des souffrances d'un corps rebelle et revêche, qui refuse de comprendre et manifeste sa détresse. Le mal être naît d'une inadéquation : dès sa plus tendre enfance, la narratrice veut vouer sa vie à Dieu, mais ne sait pas comment s'y prendre. Inspirée

d'Espagne. Pedro de Rivadeneyra, « Tratado de la tribulación », *Obras escogidas*, vol.60, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1899, p.439.

⁸⁹⁷ Sa sonorité puissante suffit à elle seule à le signaler dans le texte : la consonne appuyée et l'accent tonique ascendant font du discret monosyllabe une véritable condamnation biblique.

⁸⁹⁸ Alison Weber parle de « rhétorique de l'humilité », qui se manifeste dans un discours volontairement paradoxal : « Double bind dilemmas can be handled without despair if the subject is able, in some way, to distinguish and acknowledge the interwoven components of the message. This may be done by giving a manifestly dual message in reply: instead of being paralyzed by the attempt to reconcile conflicting demands, the subject can reply illogically, with paradoxes of his or her own. A sufficiently resourceful subject can also break off or redefine the emotional dependency of the binding relationship. Finally, the subject can learn to metacommunicate – to appreciate and articulate the logical paradox in the bind, explicitly labeling its components. », Alison Weber, *Teresa de Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p.48.

⁸⁹⁹ L'adjectif castillan « *ruin* » dérive de « *ruina* », la ruine. Le parallèle avec le verbe français permet de faire ressortir cette proximité.

par ses lectures des vies des saints, elle pense tout d'abord partir en croisade avec son frère, mais doit vite se récrier :

« Concertávamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor a Dios, para que allá nos descabezasen. (...) De que vi que era imposible ir adonde me matasen por Dios, ordenávamos ser ermitaños (...). »⁹⁰⁰

Les deux enfants sont pris de fantaisies macabres et de désirs de décapitation qui se soldent par une retraite miniature au désert dans le jardin des parents – les aventures des deux bambins sont, dans leur démesure et leur souhait de violence extrême, la matrice des expériences de la jeune femme. Le comique grinçant des jeux pervers devient épreuve physique à la limite de la mort, une fois que Thérèse a pris le voile : embrasser la vie religieuse et se trouver presque aussitôt à l'article de la mort, pendant des années de maladie, semblent être synonymes. Les sept premiers chapitres du *Libro*, qui décrivent le temps d'avant la conversion, relatent ainsi les différents travaux physiques de l'héroïne, qui traverse des états de désagrégation très poussés culminant au chapitre 6 :

« Quedé de estos cuatro días de parajismo de manera que sólo el Señor puede saber los incomportables tormentos que sentía en mí: la lengua hecha pedazos de mordida; la garganta, de no haver pasado nada y de la gran flaqueza que me ahogava, que aun el agua no podía pasar; toda me parecía estava descoyuntada; con grandísimo desatino en la cabeza; toda encogida, hecha un ovillo – porque en esto paró el tormento de aquellos días – sin poderme menear ni pie ni mano ni cabeza, más que si estuviera muerta, si no me meneavan; sólo un dedo me parece podía menear de la mano derecha. »⁹⁰¹

Le corps misérable et incontrôlable, nous l'avons déjà vu chez Montaigne, est un corps qui se vit et se dit *en archipel* : langue, gorge, tête, main, pied, doigt, sont les seuls morceaux qui surnagent dans le naufrage de la maladie et la désarticulation de l'expérience. Thérèse endure ses souffrances, et si elle espère en Dieu, elle ignore encore à quoi sa douleur peut bien servir, ni quel bénéfice ou parti en tirer. C'est pourquoi ce corps ignorant et égaré est dit « *descoyuntado* », mis en pièces, désarticulé, et la douleur « *incomportable* », insupportable mais aussi incompréhensible. Il s'agit également d'un corps qui se dévore lui-même : la langue est mise en pièces par les morsures et la gorge se resserre, s'auto-avalant ; la métaphore de la dévoration est récurrente dans les premiers chapitres du *Libro*,

⁹⁰⁰ « Le parti qui nous souriait davantage était de nous en aller, demandant notre pain pour l'amour de Dieu, au pays des Maures, dans l'espoir qu'ils feraient tomber nos têtes sous le glaive. (...) Voyant qu'il nous était impossible d'aller dans un pays où l'on nous ôtât la vie pour Jésus-Christ, nous résolûmes de mener la vie des ermites du désert. » *Libro de la vida*, cap.1, éd.cit., p.35.

⁹⁰¹ « De ces quatre jours d'effroyable crise, il me resta des tourments intolérables, qui ne peuvent être connus que de Dieu. Ma langue était en lambeaux, à force de l'avoir mordue. N'ayant rien pris dans tout cet intervalle, faible d'ailleurs à me sentir étouffer, j'avais le gosier si sec qu'il se refusait à laisser passer même une goutte d'eau. Tout mon corps était comme disloqué, et ma tête dans un désordre étrange. Mes nerfs s'étaient tellement contractés, que je me voyais en quelque sorte ramassée en peloton. Voilà où me réduisirent ces quelques jours d'indicible douleur. Je ne pouvais, sans un secours étranger, remuer ni bras, ni pied, ni main, ni tête ; aussi immobile que si j'eusse été morte, j'avais seulement, me semble-t-il, la force de mouvoir un doigt de la main droite. » *Libro de la vida*, cap. 6, éd.cit., p.49.

où la maladie fait de l'être un chien qui, dans sa rage, déchire sa propre chair⁹⁰². Mais ce corps en lambeaux et pièces éparses est aussi un réservoir, une puissance : la narratrice insiste sur l'inutilité des organes de phonation et sur l'égarement du siège de la raison, et concentre toute l'activité organique dans un doigt, comme si l'énergie vitale s'était repliée en un seul point, et l'être s'était condensé sur lui-même. La suite du récit va nous montrer ce qu'il y a dans cette scène de transformation alchimique : l'âme en danger s'est retirée aux tréfonds du corps, ce qui va permettre l'entrée dans ce corps à l'Autre. Thérèse démonte méthodiquement par la fiction la conscience de son propre corps, pour mieux préparer la mutation qui va venir. Une fois l'âme libérée de sa captivité par l'oraison, la métaphore mécanique (« *desconyuntada* ») cède la place à la métaphore aquatique : les larmes succèdent à la flamme corrosive de la maladie⁹⁰³ par l'entremise d'un liquide, le sang des plaies du Christ, évoqué et rendu palpable par la sculpture⁹⁰⁴.

« Pues ya andava mi alma cansada y, aunque quería, no la dejavan descansar las ruines costumbres que tenía. Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representava bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle. »⁹⁰⁵

Le passage est stratégique, puisqu'il figure le premier degré de vision, toute matérielle et précaire, que favorise l'œuvre d'art. Le Christ est figuré en homme de douleur, couvert de plaies (« *muy llagado* ») au point de se confondre avec elles (« *lo mal que había agradecido aquellas llagas* »

⁹⁰² « (...) el rigor del mal de corazón del que me fui a curar, era mucho más recio, que algunas veces me parecía con dientes agudos me asían de él, tanto que se temió era rabia (...) » (« (...) les souffrances que j'éprouvais au cœur étaient si vives, qu'il me semblait parfois qu'on me le déchirait avec des dents aiguës ; l'intensité de la douleur arriva à tel point, qu'on craignit que ce ne fût de la rage. ») *Libro de la vida*, cap.5, éd.cit., p.47. Les dents aiguës ont vite fait de motiver le diagnostic : l'affection cardiaque mute tout naturellement en rage, et la métaphore prend littéralement corps.

⁹⁰³ « (...) calentura muy continua y tan gastada (porque casi un mes me había dado una purga cada día), estava tan abrasada que se me comenzaron a encoger los nervios (...) » (« La fièvre ne me quittait pas ; et des médecines, que pendant un mois on m'avait fait prendre, m'avaient épuisée. Je sentais un feu intérieur qui m'embrasait. Les nerfs se contractèrent (...) »). *Idem*.

⁹⁰⁴ Le terme « *imagen* » employé par la narratrice renvoie presque toujours, dans la tradition artistique hispanique, non pas à une image peinte, mais à une figure sculptée. La *vie* que l'image en question ici respire renvoie par ailleurs à l'art de la sculpture polychrome dont les ordres monastiques de l'Espagne de l'époque étaient de grands commanditaires. Voir Xavier Bray (dir.), *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700*, Londres, National Gallery, 2009.

⁹⁰⁵ « Mon âme fatiguée aspirait au repos, mais de tristes habitudes ne lui permettaient pas d'en jouir. Or, il arriva un jour qu'entrant dans un oratoire, j'aperçus une image de Jésus-Christ couvert de plaies, qui se trouvait là pour être exposée dans une fête prochaine. Elle était si touchante, c'était une représentation si vive de ce que Notre-Seigneur endure pour nous, qu'en voyant le divin Maître dans cet état, je me sentis profondément bouleversée. Au souvenir de l'ingratitude dont j'avais payé tant d'amour, je fus saisie d'une si grande douleur qu'il me semblait sentir mon cœur se fendre. Je tombai à genoux près de mon Sauveur, en versant un torrent de larmes, et je le suppliai de me fortifier enfin de telle sorte que je ne l'offense plus désormais. » *Libro de la vida*, cap.9, éd.cit., p.63.

évoque métonymiquement le Crucifié) ; l'identification du Christ à une blessure sanguinolente⁹⁰⁶ motive l'épanchement et le corps à corps érotique. Le regard pénètre dans la chair, suscite le trouble sensuel (« *en mirándola, toda me turbó de verle tal* ») et permet le contact : à la vue des plaies, le cœur de la narratrice s'ouvre à son tour, et déverse sur le corps aimé un torrent de larmes. L'adjectif transformateur « *ruin* » qui ouvre le texte signale qu'un ébranlement va s'opérer, dans ce cas concret une chute physique, à genoux, et une mutation organique, puisque le corps de la narratrice s'identifie au corps du Christ. La condensation des signifiants joue à nouveau le rôle de pierre d'achoppement : la sculpture est identifiée, au centre du texte, par une courte phrase, « *Era de Cristo muy Ilagado y tan devota* », qui dans son apparente simplicité ouvre un véritable gouffre dans le texte. La double anacoluthie (une ellipse, « *era [una imagen] de Cristo* », et un zeugma « *era [una imagen] de Cristo muy Ilagado* » et « *[una imagen] tan devota* ») désigne en même temps l'objet représenté, son sujet, et l'effet qu'il suscite, induisant par la même occasion une confusion entre l'image et la spectatrice, par l'introduction d'un adjectif au féminin (« *devota* ») pour qualifier un objet masculin (« *Cristo* »). Ellipses, ruptures de construction, renvois à des antécédents ambigus vont de pair avec l'usage généralisé de la parataxe ; le tout crée l'illusion d'un discours pauvre et modeste, plein de vides et de sous-entendus, mais qui œuvre en fait pour l'ouverture et la désagrégation. Thérèse construit une écriture qui se fonde sur les membres épars de la phrase et qui cherche à ruiner le sens autant que la lecture conventionnelle ; la narratrice nous transporte avec elle dans son transport, et travaille à défaire les liens comme elle a symboliquement défaits les membres et les organes de son propre corps.

L'entreprise est une réussite, puisque le stade suivant du démontage n'est même plus une métaphore, mais l'identification de l'âme et du corps de la locutrice avec l'informe. Cette identification, comme auparavant le démontage méthodique des corps et des signifiants, se fait par paliers. Tout d'abord, la narratrice s'identifie à un dépotoir :

« (...) que estando en mí sin Vos, no podría, Señor mío, nada, sino tornar a ser cortadas estas flores de este huerto, de suerte que esta miserable tierra tornase a servir de muladar como antes. »⁹⁰⁷

Il s'agit ici de l'une des premières occurrences dans le récit du motif de l'absence paralysante de Dieu : sans son maître, l'âme n'est plus que terre inerte, un « *muladar* » ; or le terme choisi est une fois encore volontairement ambigu, puisqu'il désigne autant le lieu où l'on jette les ordures que la

⁹⁰⁶ Le Christ est sang, et parce qu'il est sang, il est aussi image. La méditation sur les plaies est presque systématiquement associée, dans la tradition chrétienne, à une production figurale. Voir Georges Didi-Huberman, « Un sang d'images », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32, 1985, p.123-153.

⁹⁰⁷ « Mais seule et sans vous, Seigneur, je ne serais capable de rien, si ce n'est d'arracher ces fleurs que vous avez fait naître dans ce jardin, et de changer en un vil fumier, comme autrefois, cette misérable terre qui est mon âme. » *Libro de la vida*, cap.14, éd.cit., p.87.

surface couverte de fumier, autant un lieu stérile qu'un lieu potentiellement fertile. L'excrément apparaît en effet ici sous sa double puissance d'ordure et ferment, informe déclassant et transformateur.

La mutation se met en marche et devient peu à peu visible : l'âme est désormais capable de se laisser pénétrer et d'entrer en Dieu, parce qu'elle se déleste de ses caractéristiques antérieures et s'allège. La narratrice emploie le terme « se défaire » (« *deshacerse* »), dans une polysémie vertigineuse qui recouvre autant la liquéfaction (« *deshacerse en lágrimas* »), la consommation⁹⁰⁸ que l'aliénation :

« *Deshácese toda, hija, para ponerse más en Mí ; ya no es ella la que vive, sino Yo. Como no puede comprender lo que entiende, es no entender entendiendo.* »⁹⁰⁹

L'ouverture du corps et de la parole ont réussi, Dieu peut désormais parler directement dans le texte, pour donner une première image du savoir apophatique auquel l'âme bienheureuse accède progressivement. Cette figure du savoir non su, et son corollaire, la vie vécue hors de soi, va être le pilier sur lequel le reste de la biographie se construit. Le corps mécanique a cédé tout le terrain à une âme aqueuse qui semble désormais avoir fondu, comme neige au soleil de la divinité. A l'ouverture du texte succède alors un véritable évidence : l'âme est désormais identifiée à une figure de l'informe par défaut, le moins que rien, la « *nonada* »⁹¹⁰.

⁹⁰⁸ « *Digo que me acaece a veces (...) que veo deshacerse mi alma por verse junta donde está la mayor parte (...).* » (« Je sentais mon âme se consumer du désir de se voir unie au divin objet qui la possède presque tout entière. ») *Libro de la vida*, cap. 17, éd.cit., p.98.

⁹⁰⁹ « Elle se perd tout entière, ma fille, pour entrer plus intimement en moi ; ce n'est plus elle qui vit, c'est moi qui vis en elle. Comme elle ne peut comprendre ce qu'elle entend, c'est ne pas entendre, tout en entendant. » *Libro de la vida*, cap.18, éd.cit., p.102.

⁹¹⁰ Littéralement « non rien », vacuité au cube, mais aussi bagatelle ou chose sans transcendance, le terme appartient encore aujourd'hui au langage courant, en Catalan (« *no res* »), en Castillan (« *nonada* ») et en Portugais (« *nonada* »). (Pour un début d'analyse comparée du terme dans les trois domaines linguistiques, sur laquelle s'appuient ces lignes, voir Suzi Frankl Sperber, « Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança », *Estudos avançados*, n°58, 2006, p.97-108). Sa première occurrence écrite est sans doute dans Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, 1490 (transcription numérique de l'exemplaire Martorell/Galbà consultable en recherche plein texte sur le site <http://www.luisvives.com/>); le terme est utilisé intensivement par Thérèse d'Avila (de son propre aveu grande lectrice de romans de chevalerie, elle a sans doute lu *Tirant* dans sa traduction au Castillan, publiée en 1511) dans le *Libro de la vida*, mais aussi dans tous ses autres écrits en prose, *Camino de perfección* (par exemple chap. 7, « *¡Y qué fácil es a su Majestad, pues nos hizo de nonada !* », « Et que cela est facile à celui qui a bien pu nous tirer du néant ! », éd.cit., p.271), *Moradas* (« *¡Oh Señor mío y Dios mío, qué grandes son vuestras grandezas!, y andamos acá como unos pastorcillos bobos, que nos parece alcanzamos algo de Vos y debe ser tanto como nonada, pues en nosotros mismos están grandes secretos que no entendemos. Digo tanto como nonada, para lo muy muy mucho que hay en Vos, que no porque no son muy grandes las grandezas que vemos, aun de lo que podemos alcanzar de vuestras obras.* », « Ô mon Seigneur et mon Dieu, que vos grandeurs sont incompréhensibles ! Et nous, qui n'en savons pas plus que de simples et ignorants bergers, nous osons nous flatter d'en connaître quelque chose. Que cette connaissance doit être petite, puisqu'il y a en nous-mêmes de si grands secrets que nous ne pouvons comprendre ! Que dis-je ? Elle n'est rien, eu égard à cet abîme infini de grandeurs et de merveilles qui se trouvent en vous. Toutefois, Seigneur, le peu qu'il nous est donné de découvrir par la contemplation de vos œuvres, nous fait entrevoir

« Nonadas »

Le terme, que les traductions françaises peinent à rendre, possède la fausse évidence du langage courant, et Thérèse l'affectionne tout particulièrement pour cette raison : mot usuel qui désigne un objet ou une action sans valeur, de peu d'intérêt ou de prix, il peut devenir un puissant concept apophasique sans perdre ses airs d'oralité. L'aventure du terme dans le *Libro de la vida* est en elle-même une leçon d'écriture informelle, tellement la précarité du sens et la tension entre les différentes acceptions est poussée à l'extrême. La première occurrence donne le ton : « *nonada* » apparaît, utilisé comme l'équivalent de « *nada* », « rien », dans une locution adverbiale nuanciant un adjectif (sur le modèle de « rien de bon »), associé aux jeux inconséquents de la jeunesse :

« (...) oía sucesos de sus aficiones y niñerías nonada buenas ; y lo que peor fue, mostrarse el alma a lo que fue causa de todo su mal. »⁹¹¹

Le terme se trouve dans l'environnement lexical qui lui est propre, celui de l'enfantillage et des récits badins, mais il est employé d'une manière atypique : pris dans le réseau grammatical de l'adjectif, il n'indique plus la légèreté mais la gravité, puisqu'il vient construire par antiphrase une nuance péjorative qui emporte l'innocence dans son sillage et motive l'apparition de la condamnation morale. Sur le modèle de « *nada buenas* » (« pas bonnes », mais le Castillan introduit une nuance intensive d'emblée), Thérèse crée « *nonada buenas* », que nous pourrions traduire par « aucunement bonnes » ; la négation intensive mène à « *peor* », « pire », et enfin à « *mal* ». La « bagatelle » employée dans une formule adjectivale est réinvestie de sens, et devient une double négation lapidaire dont les deux termes « *no* » et « *nada* » se séparent virtuellement et se rechargent de sens. Nous avons vu cette rhétorique que l'on pourrait appeler retorse opérer avec l'adjectif « *ruin* » ; les mêmes procédés de surprise, de suspension et de distorsion semblent être ici à l'œuvre.

d'une manière admirable vos perfections infinies. » *Cuartas moradas*, cap.2, éd.cit., p.500), ou *Fundaciones* (« Pues, en fin, fin, yendo con humildad, mediante la misericordia de Dios, hemos de llegar a aquella ciudad de Jerusalén, adonde todo se nos hará poco lo que se ha padecido, o nonada, en comparación de lo que se goza. », « Car à la fin des fins, si nous restons humbles, avec l'aide de la miséricorde de Dieu nous atteindrons cette ville de Jérusalem où nos souffrances nous sembleront peu de chose, des bagatelles, comparées à nos joies. », cap. 4, éd.cit., p.687). Thérèse revêt ponctuellement le terme d'un sens spirituel et théologique, mais son utilisation par d'autres auteurs contemporains reste globalement familière et orale. Il est utilisé en ce sens dans le Prologue du *Lazarillo de Tormes*, « Y todo va desta manera : que confesando yo no ser más santo que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades. » (« Et tout va de la sorte. Aussi moi, qui confesse n'être pas plus saint que mes voisins, ne serais-je pas fâché que cette bagatelle, que j'écris en ce style grossier, soit goûtée par tous ceux qui se plairont à la lire, et que par elle ils voient qu'un homme peut vivre au milieu de si grands hasards, périls et revers. »), Anonyme, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), éd. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2006.

⁹¹¹ « (...) j'écoutais tais ce qu'ils me disaient de leurs inclinations naissantes et de mille bagatelles qui étaient loin d'être bonnes. Ce qu'il y eut de pire, c'est que mon âme commença dès lors à s'accoutumer à ce qui fut dans la suite la cause de tout son mal. » *Libro de la vida*, cap.2, éd.cit., p.36.

La subtile manipulation lexicale permet d'introduire le ver dans le fruit, et de transformer l'inconséquence en péché.

Après une telle mise en place, chaque apparition de « *nonada* » devient un mini-événement : le lecteur doit, à chaque occurrence, s'interroger sur le sens du terme, et décider s'il doit le lire comme un tout (« *nonada* », rien du tout, bagatelle) ou comme un mot composé (« *no/nada* », non rien, donc à la fois rien absolu et « quelque chose ») ; ce faisant, toutes les nuances sont simultanément convoquées, et la phrase se creuse de sens concurrents sans qu'il soit possible – ni souhaitable – de trancher. L'utilisation adjectivale, qui a permis la mise en évidence des sens multiples et des potentialités évocatrices du terme usuel, n'apparaît pourtant plus dans le texte, « *nonada* » étant convoqué sous sa forme substantive. Le flottement conceptuel persiste pourtant, au cœur même de la définition la plus simple, « *nonada* » venant la plupart du temps signifier l'insignifiance :

« Todos los pasé con gran conformidad y, si no fue estos principios, con gran alegría; porque todo se me hacía nonada comparado con los dolores y tormentos del principio. »⁹¹²

Ou encore :

« Dijéronme, y no sé quién, que lo que allí podía hacer era entender que no podía entender nada, y mirar lo nonada que era todo en comparación de aquello. »⁹¹³

Dans les deux exemples, « *nonada* » fonctionne en binôme avec un terme avec lequel il entre en résonnance, dans le premier cas « *todo* », dans le deuxième « *nada* » ; tout se passe comme si « *nonada* » était lui-même si creux, si peu signifiant (puisqu'il indique l'insignifiance même), qu'il lui faudrait toujours des déterminants extérieurs pour exister. Nous retrouvons ici la logique de l'adjectif « informe » chez Montaigne, qui n'apparaît presque jamais seul, toujours épaulé par un deuxième adjectif qui en précise et fixe la nuance, mais selon une mécanique de signe opposé : chez Montaigne « informe » indique un trop plein, un débordement, alors que chez Thérèse « *nonada* » incarne l'informe par défaut, le rien qui creuse un trou dans la phrase et mime l'évidement lumineux de l'âme. Ce sens *pauvre* institué, il est possible à la narratrice de se livrer à des élaborations conceptuelles complexes, qui convoquent la tradition de la « mystique théologie » dans ce qu'elle a de plus sensible :

« ¿Quién ve algo de la gloria que da a los que le sirven que no conozca es todo nonada cuanto se puede hacer y padecer, pues tal premio esperamos? »⁹¹⁴

⁹¹² « Je supportai avec une grande allégresse les maux de ces trois années, trouvant qu'ils n'étaient rien en comparaison des douleurs et des tourments qui avaient précédé. » *Libro de la vida*, cap.6, éd.cit., p.49.

⁹¹³ « Il me fut dit, par qui, je l'ignore, que ce qui était alors uniquement en mon pouvoir était de com rendre que je ne pouvais rien comprendre, et de considérer comment toutes choses ne sont qu'un pur néant en comparaison de ce bien invisible. », *Libro de la vida*, cap.39, éd.cit., p.221.

⁹¹⁴ « Qui pourrait apercevoir le plus faible rayon de la gloire qu'il prépare à ceux qui le servent, sans comprendre que tout ce qu'on peut faire et souffrir n'est rien, quand on espère une telle récompense ? » *Libro*

Voir, souffrir, espérer sont ici synonymes de ce savoir contradictoire qui énonce que tout est rien, et inversement que le Rien est Tout : « *es todo nonada* » tisse et enchevêtre entre elles les notions de plénitude et du vacuité, et dessine cette absence paradoxale qui serait en fait quelque chose – ce quelque chose fuyant que Thérèse cherche à décrire, coûte que coûte, en revenant sans cesse sur son expérience et son vécu⁹¹⁵. Elle revient sur cette révélation sensible du tout-qui-est-rien-et-tout en d'autres points du *Libro de la vida*, et notamment à deux endroits centraux dans la description des méthodes de la prière, au chapitre 15 et au chapitre 20, où par une écriture sinueuse et toute en circonvolutions, elle paraît rendre visible au lecteur les cheminements intérieurs de la pensée se cherchant elle-même :

«Es muy gran cosa traer esto siempre delante, en especial en los principios; que después tanto se ve claro, que antes es menester olvidarlo para vivir, que procurarlo traer a la memoria lo poco que dura todo y cómo no es todo nada y en lo nonada que se ha de estimar el descanso. »⁹¹⁶

Pour dépasser le premier stade de la prière, il est nécessaire d'avoir clairement à l'esprit la vacuité du monde, mais pour vivre et se consacrer à des stades plus élevés de méditation, il est aussi important de laisser de côté ces considérations attristantes. A nouveau, tout et son contraire se côtoient dans la même phrase, autant au niveau des concepts qu'au niveau de la pratique, puisque Thérèse conseille de se placer dans une double situation intérieure, à la fois consciente et inconsciente, pleine de la vacuité du monde, et vide d'inquiétude. Le néant a une lumière (« *tanto se ve claro* ») qui lui est propre, et une réalité presque physique que l'être en prière doit apprendre à ressentir, degré par degré. Partant de la constatation que la vie humaine n'est qu'un souffle (« *lo poco que dura todo* »), Thérèse pose les jalons d'une conceptualisation à tiroirs en introduisant le terme « *todo* » à partir d'un environnement familier⁹¹⁷, pour le faire basculer brutalement ensuite dans le néant (« *no es*

de la vida, chap.26, éd.cit., p.142. La traduction française, en explicitant le rapport entre « tout » et « rien », distend la forte tension établie par Thérèse, et casse l'effet de « monade conceptuelle » qu'elle crée.

⁹¹⁵ « Affirmant – revendiquant – son manque d'instruction, son peu d'intelligence et de mémoire, Thérèse d'Avila use avec une extrême habileté de cette rhétorique qui seule permet de faire apparaître les choses dans le discours et de persuader les lecteurs et lectrices. (...) Tout naturellement la condition la meilleure pour l'écriture et la composition d'un ouvrage qui prétend rendre compte d'une dynamique, d'un mouvement vers le divin, sans aucune référence philosophique ou théologique, scolastique, est la communion au verbe fait chair, Image divine, imagé mnémonique, pain offert à la vue, au toucher, au goûter, en un mot au sentir. » Dominique de Courcelles, *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.194-195.

⁹¹⁶ « Il est souverainement utile d'avoir ces pensées toujours présentes, surtout dans les commencements. Plus tard, la rapide durée, le néant de toutes les créatures, le peu qu'est le repos dans cet exil, apparaissent avec une si vive clarté, qu'on a plutôt besoin d'en écarter le souvenir pour pouvoir supporter la vie. » *Libro de la vida*, cap.15, éd.cit., p.91.

⁹¹⁷ L'expression « *lo poco que dura todo* » est encore aujourd'hui d'usage courant pour évoquer la brièveté de la vie et la précarité de la condition humaine.

todo nada »)⁹¹⁸. Le choix original d'une tournure intensive, qui fait jouer la double négation (« *no... nada* »), permet d'introduire en deux temps et comme en la *recollant* la « *nonada* », employée ici dans le sens de « peu de chose » tout autant que dans celui de « néant absolu ». Le terme joue le rôle de transition et de cheville ouvrière de la phrase : il établit la connexion entre la vérité théologique et philosophique de la vacuité de l'existence charnelle et l'expérience quotidienne dans laquelle le repos, la paix intérieure sont à considérer comme des illusions.

« *Nonada* » n'apparaît jamais seul, et l'on trouve le plus souvent dans son environnement immédiat les termes-cadre « *nada* » et « *todo* », justifiés par la logique de la *comparación* qui régit l'écriture thérésienne⁹¹⁹ ; mais il est également possible de voir apparaître des termes que seule la logique de la *dissemblance* justifie, comme « *verdadera* » et surtout « *algo* » :

« (...) la verdadera honra no es mentirosa, sino verdadera, teniendo en algo lo que es algo, y lo que no es nada tenerlo en nonada, pues todo es nada y menos que nada lo que se acaba y no contenta a Dios. »⁹²⁰

Pour créer son *effet*⁹²¹, Thérèse travaille le plus souvent par proximité de termes pauvres, créant un tissu dense de résonances et d'interférences qui font vibrer les signifiants, et impriment un dynamisme à l'écriture mieux à même d'entraîner le lecteur. Ce membre de phrase, au vocabulaire

⁹¹⁸ En Castillan, la phrase « *lo poco que dura todo* » peut se dire aussi, après une petite permutation, « *lo poco que dura nada* », « *todo* » et « *nada* » apparaissant comme des équivalents parfaits dans le langage courant, puisqu'ils désignent tous deux la vie humaine, l'un dans sa plénitude et l'autre dans son extrême précarité.

⁹¹⁹ « Au début de son premier ouvrage destiné à rendre compte de sa méthode d'oraison, c'est-à-dire de sa « théologie mystique », Thérèse d'Avila s'est expliquée sur sa méthode d'écriture et d'exposition [voir *Libro de la vida*, chap.11, §6] (...). Le terme de *comparación* est tout à fait intéressant, dans la mesure où Thérèse l'emploie de préférence, semble-t-il, à *semblanza* ou *semejanza*. Ne pouvant écrire « simplement », c'est-à-dire donner le temtre, à la fois technique et abstrait, intellectuel, qui désigne ce dont elle veut parler, Thérèse a recours à la *comparación*. *Comparación*, qui vient du latin *comparatio*, implique un rapprochement entre des réalités homogènes appartenant à un même genre ontologique, tandis que *semejanza* qui vient de *similitudo* désigne une ressemblance entre des réalités hétérogènes ; c'est dans ce dernier cas qu'il y a véritablement métaphorisation. La *comparación*, que nous traduirons volontiers par image (rappelons ici que le mot « image » n'a pas en langue castillane la même valeur qu'en langue française : *imagen* désigne presque toujours la statue), est à la fois un phénomène de langue et un phénomène de discours et donc de pensée. Dans le discours de Thérèse se manifeste une raison rhétorique, distincte de la raison des philosophes et des savants mais éminemment rationnelle, qu'elle dénomme d'ailleurs explicitement « science secrète de Dieu ». » Dominique de Courcelles, *op.cit.*, p.203.

⁹²⁰ « Elle comprend que l'honneur digne de ce nom n'est point mensonger, mais très véritable, qu'il estime ce qui mérite de l'être qu'il considère comme un néant ce qui est un néant, car tout ce qui prend fin et n'est pas agréable à Dieu est néant, et moins encore que le néant. » *Libro de la vida*, cap.20, éd.cit., p.115.

⁹²¹ « Etant parfaitement ignorante du latin, Thérèse a sur la « manière de parler » en langue castillane un avis extrêmement précis : « La manière de parler doit s'accorder à la simplicité, la franchise et la religion – *simplicidad y llaneza y relisión* –, elle doit être plus du style des ermites et des personnes retirées dans la solitude que de celui qui reproduit les nouveautés et les minauderies, comme on les appelle, qui sont en usage dans le monde (*Avis pour la visite des couvents*, 42). » De fait, dans son écriture les propos simples et directs sont privilégiés, mais Thérèse n'hésite pas à dire son goût pour les formules bien frappées. Elle aime en particulier les rencontres fortuites, ou apparemment telles, de mots : *muerte tan mortal, muerte tan sabrosa*, etc. En fin de compte, ce qui importe à Thérèse, c'est l'effet – *efecto* (...). On ne saurait dire plus clairement que la spécificité du phénomène rhétorique consiste à penser l'activité de discours comme une totalité complexe, qui va du problème idéologique ou intellectuel à l'acte social. » Dominique de Courcelles, *op.cit.*, p.200-201.

extrêmement simple, joue sur tous ces tableaux : l'indigence lexicale volontaire met sur le même plan deux termes faiblement conceptualisés, « *algo* » et « *nonada* » (« quelque chose » et « moins que rien ») et joue avec eux comme avec autant de pièces d'un puzzle que l'on peut composer et recomposer à souhait. Le tourbillon lexical est rigoureusement construit, jouant sur des parallélismes et des tripartitions (« *en algo lo que es algo* » a pour membre structurellement équivalent « *lo que no es nada tenerlo en nonada* », l'amorce « *lo que* » divise la proposition en trois membres de taille similaire), comme pour mieux faire tenir la fragile ténuité du sens ; un discours de vérité s'énonce (« *verdadera* » est répété comme pour mieux le signaler), qui mime le raisonnement logique (« *sino* », « *teniendo en* », « *pues* ») mais qui est en fait régi par la parataxe, articulation la plus faible qui soit. Au centre de cette subtile construction, « *nonada* » caractérise par rayonnement toute l'entreprise : vide et pleine, déconstruisant et reconstruisant perpétuellement le sens, l'écriture thérésienne apparaît comme un art de la combinatoire informe.

3.1.3 « Le plus hord et salle lieu qui fut »⁹²² : la merde à l'assaut de la dignité humaine

Le suspens pontormien et la désarticulation thérésienne montrent que, si informe chrétien il y a, il n'est point à chercher dans un motif au sens stabilisé, mais plutôt dans le corps même, et surtout dans une démarche *en pourrissement*. L'informe est toujours nécessairement instable : le fixer et le réifier coupe court à son efficacité déclassante. S'intéresser à la pourriture et à la pauvreté de sens est nécessaire, mais sans jamais prétendre qu'elles seraient le signe d'autre chose, ni de faire comme si l'informe était un symbole ou un moyen détourné de permettre à l'allégorie de faire retour. Il y a bien un heurt de la dégradation, un scandale de l'œuvre en déliquescence qui ne peut se résumer aux questions programmatiques ou théologiques. Faire jouer l'informe suppose, pour les artistes et les auteurs, de courir des risques, en premier lieu celui de rendre la réception difficile voire impossible, en tout cas précaire. Pontormo perd son public, Thérèse s'évertue à l'égarer, et tous deux jettent le doute sur tout ce qu'ils construisent, pour la plus grande joie du *regardeur* à la recherche d'incertitudes.

Pour défaire les significations établies et faire courir ensemble sens et contre-sens, il est nécessaire de s'aventurer dans les marges, et d'accepter une certaine ruine de la réception. Nous avons tenté de comprendre comment la puanteur symbolique peut créer un démontage figural, et nous avons suivi les méandres de l'écriture thérésienne pour voir à l'œuvre le creusement du texte par le contre-texte⁹²³. Au croisement de la pourriture et du « *descoyuntamiento* »⁹²⁴, aiguillés par la suggestion du « *muladar* » thérésien, nous allons maintenant à la rencontre de l'ordure.

⁹²² Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 11^e nouvelle, éd. Nicole Cazauran, Paris, Gallimard, 2000, p.165.

⁹²³ « [Le contre-texte] n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas d'ambiguïté à

Le stercoraire et l'obscène peuvent servir le burlesque, mais c'est au prix d'un effort de sublimation, qu'il nous intéresse ici de faire tourner court : la récurrence de l'ordure, si elle peut être porteuse d'un message philosophique et évangélique⁹²⁵, ne serait-elle pas la marque et le moteur d'une perturbation autrement plus profonde ? Il nous intéresse maintenant de voir comment la merde et la chair meurtrie peuvent être à la fois l'expression d'une préoccupation profondément chrétienne, et les outils d'une mise en ruine du langage et de la signification. En explorant l'excrément, nous tenterons de comprendre comment l'informe peut être marqué du sceau de la foi tout en subvertissant toute idée de péché, comment il peut à la fois être le signe d'une dégradation du corps et une entreprise de promotion paradoxale de la créature. Afin de comprendre comment l'obscène permet de construire un *corps informe* dans l'*Heptaméron*, il est d'abord nécessaire d'opérer un rapide passage par l'œuvre de Rabelais.

*Panurge « Maschemerde »*⁹²⁶

L'obscène chez Rabelais, et surtout le scatologique, n'a jamais cessé d'occuper ses lecteurs. Son œuvre heurte parce que la merde et le sexe s'entremêlent au littéraire ; la composante sexuelle nous semble aujourd'hui « maîtrisable » et nous choque relativement moins, alors que le versant scatologique, quant à lui, semble devenir de plus en plus déroutant⁹²⁷. Sans prétendre faire un sort au scatologique (ses modes d'apparition, son ou ses rôles, l'image du corps dont il serait porteur...) dans les *Cinq Livres*, nous voudrions prendre l'exemple de Panurge, non pas pour le « domestiquer »⁹²⁸ mais pour lui lâcher la bride et essayer de le suivre dans sa chute. Vaste programme il est vrai, tant ce personnage semble par moments incarner les forces de la

proprement parler, mais juxtaposition concertée (...) d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif. Le code textuel endémique reste donc bien l'indispensable référence, fonctionne toujours dans la plénitude de ses moyens, mais à contre-courant. C'est dans un effet de distorsion, non ambigu puisque voulu et ressenti comme tel, que se situe la véhémence séditeuse du contre-texte dans ses registres les plus divers : parodique, burlesque, humoristique, scatologique et obscène, registres qui se mêlent souvent d'ailleurs, cumulant ainsi leurs effets. » Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Pais, Stock, 1984, p.11. Nous utilisons ici la notion de contre-texte dans un sens légèrement élargi.

⁹²⁴ De « *descoyuntada* », l'adjectif employé par Thérèse d'Avila : dislocation.

⁹²⁵ « Chez Rabelais, décidément, on ne « sugce » pas que la « sustantificque mouelle ». Un certain pan de la critique continue pourtant à domestiquer Panurge, autrement dit à neutraliser la charge perçue comme impropre au langage rabelaisien. Elle invoque à la fois la toute-puissance du rire, une spiritualisation aux accents évangéliques et une esthétisation des parties basses pour racheter la dimension irréductiblement troublante de son texte. » Peter Frei, « Le scandale de Rabelais : une Renaissance contre-nature », *Obscénités renaissantes, op.cit.*, p. 148.

⁹²⁶ François Rabelais, *Tiers Livre*, chap. XXV, éd.cit., p.703.

⁹²⁷ « Si la sexualité semble moins voilée qu'à l'époque classique, la mort, elle, est devenue taboue et se replie dans la sphère privée, l'intimité psychologique (...). » Laurie Laufer, « La « belle mort » ou la mort du corps mort », *Figures de la psychanalyse*, n°13, 2006, p.144. L'ostentation sexuelle s'accompagne d'une occultation du corps souffrant et moribond, ainsi que d'une véritable phobie des fonctions vitales, devenues de nos jours totalement honteuses et abjectes.

⁹²⁸ Selon l'expression de Peter Frei citée plus haut.

dégradation ! Il est celui par qui la merde arrive, celui qui introduit dans le texte la corruption et la faute⁹²⁹, tout autant qu'une jouissance ambivalente. Panurge est, dès son entrée dans le texte, étroitement lié à l'obscène (après avoir fait preuve de sa glossolalie, il enseigne une manière nouvelle de bâtir les murailles de Paris), mais nous voudrions tout d'abord nous intéresser à son rapport à l'excrément.

D'abord facétieux, roublard et moqueur, Panurge s'attaque régulièrement et avec le même acharnement au guet et aux universitaires :

« Et, au regard des pauvres maîtres es arts et théologiens, il les persécutait sur tous autres. Quand il rencontrait quelqu'un d'entre eux par la rue, jamais ne faillait de leur faire quelque mal, maintenant leur mettant un étron dedans leurs chaperons à bourlet, maintenant leur attachant de petites queues de renards, ou des oreilles de lièvre par derrière, ou quelque autre mal. »⁹³⁰

Panurge manipule ici l'excrément avec une dextérité et une aisance sans pareilles. L'étron, mis sur le même plan que la queue de renard ou les oreilles de lièvre, est pensé non pas tant comme un excrément que comme une partie du corps : surgi d'on ne sait quelle poche (on connaît les « inexpuisibles » poches de Panurge, mais aussi sa braguette, ce qui laisse penser que le personnage tire de son propre corps une grande partie de ses ressources), il s'anime d'une vie animale. Petit objet presque mignon facile à transporter, il est l'outil premier de la communication perverse qu'établit le personnage avec son environnement. La familiarité avec l'étron dans laquelle vit Panurge lui permet de confectionner l'un des pièges les plus infects qui soient, la tarte bourbonnaise :

« Un jour que l'on avait assigné à tous les théologiens de se trouver en Sorbonne pour grabeler les articles de la foi, il fit une tarte bourbonnaise, composée de force hails, de galbanum, de assa fetida, de castoreum, d'étrons tous chauds, et la détrempe en sanie de bosses chancreuses, et de fort bon matin engressa et oignit théologiquement tout le treillis de Sorbonne, en sorte que le diable n'y eût pas duré. Et tous ces bonnes gens rendaient là leurs gorges devant tout le monde, comme s'ils eussent écorché le renard. Et en mourut dix ou douze de peste, quatorze en furent ladres, dix et huit en furent pouacres, et plus de vingt et sept en eurent la vérole : mais il ne s'en souciait mie. »⁹³¹

⁹²⁹ Yvan Loskoutoff voudrait voir dans toute occurrence de l'excrément le signe d'une théologie évangélique : « Après cette lecture de la spiritualité stercoraire de Luther, l'interprétation de la scatophagie chez Rabelais comme susceptible du « gros rire » s'efface pour laisser place à une austère leçon de vanités. Lire Rabelais, comme lire Luther, cela devait être un exercice spirituel, une épreuve de dégoût. » Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie », art.cit., p.917. L'intensité de la dégradation panurgienne motive tout autant, nous semble-t-il, une méditation sur la misère de l'humanité qu'une mise à distance du péché : en se roulant dans la merde, et en entraînant le lecteur avec lui, Panurge met certes en scène le corps chrétien, mais il met également à mal toute échelle de valeurs, et rend impossible toute interprétation univoque.

⁹³⁰ *Pantagruel*, chap. XV, éd.cit., p.409.

⁹³¹ *Idem*.

Panurge fait preuve d'un véritable art du stercoraire, puisqu'il ne mélange pas sans ordre : il agglutine des matières spongieuses avec des gommés, qu'il parfume et détrempe, comme un artisan élaborant quelque gâteau succulent. La référence à la cuisine, explicite dans le nom du mélange, cherche à soulever le cœur du lecteur, puisqu'en aucun moment cette infernale recette n'est servie en pâture aux théologiens. Mais l'appellation, « tarte », l'ingrédient qui ouvre l'énumération, l'ail (seul élément véritablement consommable du pot-pourri), et la conclusion de la forfaiture, le vomir, suggèrent qu'une ingestion (malheureuse) a eu lieu. Selon un procédé de perturbation déjà observé dans les *Songes drolatiques de Pantagruel* et le *Moyen de parvenir*, les circuits de l'ingestion et de la déjection se confondent, et tous les orifices du corps sont connectés entre eux. Panurge, plus que le maître de la merde, serait en effet le maître des trous : il s'introduit en autrui par voies digestives, par voies aériennes (comme la peste) et par voies cutanées (il provoque la lèpre). Sa royale indifférence aux ravages qu'il cause confirme sa haute maîtrise de la situation. Ses poches et sa braguette pléthoriques font de lui une sorte de monstre en expansion, susceptible de tout contenir, le meilleur (toutes les langues) et le pire (toutes les sanies).

Sa toute-puissance infectieuse, particulièrement efficace dans *Pantagruel* (nous avons déjà évoqué l'épisode de la « dame Parisienne »⁹³², moderne Jézabel punie de ne s'être pas soumise à Panurge), qui lui sert ponctuellement à guérir (la « poudre de diamerdys »⁹³³ recolle la tête d'Epistémon et le ressuscite), est réduite à des dimensions plus humaines dans le *Tiers Livre*. Les étrons avec lesquels Panurge jouait jusque-là avec ses mains lui rentrent dans le corps : c'est du moins ce que son auto-nomination en tant que « Maschemerde » laisse penser.

« Par Stichomantie Sibylline. Par Onomatomantie. Comment as-tu nom ?

-Maschemerde, répondit Panurge.

-Ou bien par Alectryomantie. »⁹³⁴

Her Trippa multiplie les annonces magiques du cocuage de Panurge, ce à quoi ce dernier répond invariablement par l'insulte et la menace. « Maschemerde » qualifie plutôt Trippa qu'il ne nomme Panurge, mais l'occurrence burlesque ne saurait faire oublier la référence à la nourriture excrémentielle (sur laquelle nous reviendrons). Panurge mâche et remâche son inquiétude et sa colère devant ce destin tout tracé qu'on lui soumet comme étant écrit dans les astres ; il est donc bien une vile créature, privée de sa liberté, que seule l'image révoltante des étrons mangés peut qualifier. Panurge ne peut d'ailleurs plus jouer avec les excréments qu'avec et dans sa bouche : complètement englué dans les consultations sur son mariage, la matière se dérobe à lui, et il ne lui

⁹³² *Pantagruel*, chap. XX.

⁹³³ *Pantagruel*, chap. XXVI, éd.cit., p.503.

⁹³⁴ *Tiers Livre*, chap. XXV, éd.cit., p.703.

reste que les mots. Lui qui entrait par effraction dans tous les corps est désormais hanté par l'effraction dans le sien que seraient les cornes. La désignation « maschemerde » est d'ailleurs auto-réalisatrice : vil et dégradé, Panurge cesse d'être le maître des trous dans le *Quart Livre*. Dans le *Tiers Livre*, il possède encore une parole riche et bariolée (reste de sa puissance dans *Pantagruel*, où la force des mots allait de pair avec la pléthore des moyens manuels) ; il la perd dans le livre suivant, et il ne lui reste qu'une parole précaire, remplacée par l'excrément langagier que serait le discours inarticulé.

« C'est fait de moy. Je me conchie de male raige de paour. Bou bou, bou bou. Otto to to to to ti. Otto to to to to ti. Bou bou bou, ou ou ou bou bou bous bous. Je naye. Je naye. Je meurs. »⁹³⁵

Dans la tempête, Panurge apparaît comme un poltron, véritable « maschemerde » qui dit se conchier de peur. Suite à cette annonce, le déluge d'onomatopées semble signifier le claquement des dents, les lamentations et les pleurs du « veau », paralysé sur le pont du bateau en train de sombrer, ridicule et désemparé. Mais elles viennent également matérialiser l'échec relatif de la parole panurgienne : celui qui proférait injures et histoires salaces par bordées, qui maîtrisait la circulation des déjections et des fluides (la sienne propre et celle des femmes aux alentours), n'est plus le maître de ses propres sphincters. La souillure complète n'a pas encore lieu lors de la tempête, et il faut attendre encore quelques pages pour voir Panurge « tout foireux » :

« Frere Jan à l'approcher sentoit je ne sçay quel odeur aultre que de la pouldre à canon. Dont il tira Panurge en place, et apperceut que sa chemise estoit toute foyreuse et embrenée de frays. La vertu retentrice du nerf qui restraint le muscle nommé Sphincter (c'est le trou du cul) estoit dissolue par la vehemence de paour qu'il avoit eu en ses phantasticques visions. »⁹³⁶

Le personnage l'a annoncé (« je me conchie de male rage de paour »), cela se produit – reste précaire de sa puissance passée que cette parole efficace ! Effrayé par le chat Rodilardus et par les tirs de canons, il n'a pu retenir l'effusion qu'il prédisait quelques pages auparavant. Un rattrapage symbolique lui est accordé à la fin du livre, qui redonne au personnage une aura transgressive : nommant l'excrément en virtuose, Panurge transforme sa honte en maîtrise, avec désinvolture, par la dénégation de la peur.

« Ditez vous, respondit Panurge, que j'ay paour ? Pas maille. Je suys, par la vertu Dieu, plus couraigeux que si j'eusse autant de mousches avallé qu'il en est mis en paste dedans Paris, depuis la feste saint Jan jusques à la Toussains. Ha, ha, ha ? Houay ? Que Diable est cecy ? Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale ou spyrathe ? C'est, croy je, sapphran d'Hibernie. Ho, ho, hie ! C'est sapphran d'Hibernie ! Sela, Beuvons. »⁹³⁷

⁹³⁵ *Quart Livre*, chap. XVIII, éd.cit., p.995.

⁹³⁶ *Quart Livre*, chap. LXVII, éd.cit., p. 1211.

⁹³⁷ *Quart Livre*, chap. LXVII, éd.cit., p.1215.

L'anecdote parisienne et la cascade de dénominations populaires et savantes que Panurge déverse rappellent ses prises de parole magistrales du *Pantagruel* ; l'énumération vient également infléchir la désarticulation du discours : il n'a pas peur, n'a jamais eu peur, pour preuve sa capacité à crier des monosyllabes en faisant comme si. L'onomatopée n'est plus ici le signe d'un dérangement pathologique de l'être mais le signe d'un dérangement ludique du discours. La tentative de reprise du pouvoir par Panurge passe par la reconquête de la merde : avec gourmandise, il la porte à nouveau à sa bouche, non plus pour la remâcher, mais pour la savourer, se rendant en cela à nouveau digne de lui-même⁹³⁸.

Une « glux » qui décape et décolle

La présence de l'excrément suscite un type de parole spécifique, le cri, qui peut être plus ou moins désarticulé. La concomitance de la merde et du hurlement dans les textes rejoue la connexion des trous et la circulation des fluides en circuit fermé : de la bouche à l'anus, les personnages sont traversés par l'ordure, qu'ils peuvent savourer, honnir ou redouter. La 11^e nouvelle de *l'Heptaméron* joue de tous ces registres à la fois. Rappelons tout d'abord l'anecdote : une dame, nommée Roncex, prise d'un besoin pressant alors qu'elle était en visite au couvent des Cordeliers de Thouars, entre en un cabinet obscur, et va s'asseoir sur l'anneau, « le plus hord et salle lieu qui fut en tout le retraits »⁹³⁹. Elle s'y trouve prise « mieulx que à la glux », et appelle au secours sa servante. Mais le message d'appel ayant été mal interprété, elle voit entrer, au lieu de sa chambrière La Mote, les gentilshommes de la compagnie, qui éclatent de rire en contemplant l'ordure dont elle avait « toutes les fesses engluées ». Prise entre honte et colère, elle finit par « rire comme les aultres ».

⁹³⁸ André Tournon interprète ce retour de puissance de Panurge par rapport au difficile contexte politique du moment de l'écriture : « En vertu de l'éclat de rire initial de Pantagruel, qui a inauguré le triomphe de la fantaisie, le bonimenteur profère ses contre-vérités en suite croissante : Je maîtrise les diables, je n'ai pas peur, mes excréments sont une « fine drogue » inexistante... Et il s'esclaffe lui-même, « Ho, ho hiel ! », sur l'ultime calembredaine confirmée par l'interjection psalmique et située dans son ordre propre, du délire dionysiaque, par l'injonction finale, « Buvons ». Cet agencement d'une extrême précision autorise en effet le délire, mais sans l'accréditer. Par-là transparaît le sens d'ensemble du texte. Pour que le boniment fasse rire le lecteur, en écho aux rires du géant et de son acolyte, il faut qu'il soit saisi comme fallacieux. Il faut donc que subsistent, sous-jacentes aux hâbleries, les images de la panique et de ses conséquences malodorantes, en vertu d'un dédoublement que suggèrent les deux interventions consécutives de Pantagruel, sursaut d'hilarité puis rappel aux convenances. Reste donc à portée de vue la signification-type de ces images, bien que soient conjurées par le rire les réactions de répugnance et de blâme qui leur sont couramment associées. Il n'est pas nécessaire de s'interroger longtemps pour les interpréter : elles matérialisent l'invective triviale de celui qui sent faiblir ses défenses contre les forces de destruction, et dit à la fois son désarroi, son mépris et son défi. L'horizon était assez sombre à l'époque de l'achèvement du *Quart Livre* pour justifier une telle réaction. La puissance de « Ganabin » augmentait en ces années 1548-1552 : la Chambre Ardente instituée en 1547 fonctionnait avec une efficacité redoutable, l'édit de Chateaubriand en 1551 renforçait les mesures de répression, et rien ne laissait prévoir un avenir favorable aux « évangeliques ». A ces menaces, Rabelais-Pantagruel, sans perdre sa sérénité, répond par un coup de canon symbolique ; Rabelais- Panurge donne libre cours à son émotion viscérale, et répond : Merde ! » André Tournon, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruélienne », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 59, 2004, p.20.

⁹³⁹Toutes les citations du texte sont tirées de Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 11^e nouvelle, éd.cit., p.165-166.

La nouvelle tient une place remarquable dans l'*Heptaméron*, puisqu'elle est l'une des deux seules franches occurrences du scatologique dans le recueil, avec la 52^e nouvelle. Mais s'il ne se manifeste que ponctuellement, il le fait de manière éclatante : il y a de la merde partout, dans ce « retraits » hyperbolique. Dans un recoin retiré d'un lieu lui-même dévolu à la retraite, le couvent, on trouve ce cabinet « obscur » qui, pour être discret et isolé, n'en est pas moins intensément fréquenté. Madame de Roncex s'introduit non pas dans un cabinet d'aisance mais plutôt dans une fosse à purin, véritable repli intestinal du ventre-couvent :

« un retraits assez obscur, lequel estoit commun à tous les cordeliers, qui avoient si bien rendu compte en ce lieu là de toutes leurs viandes, que tout le retraits, l'aneau, la place, et tout ce qui y estoit, estoit tout couvert de moust de Bachus, passé par le ventre des cordelliers. »

Les viandes et le vin, plaisirs terrestres qui manifestent d'emblée la paillardise des Cordeliers, sont transformés en « moust » dans ce boyau dans lequel échoit la dame. Le retraits est une extension du système digestif des moines, et une circularité fantasmatique semble s'établir entre l'intérieur et l'extérieur du corps : comme dans le conte des pisseuses alsaciennes du *Moyen de parvenir*, les liquides corporels se confondent avec l'alcool, mais là où l'urine des dames devenait bière puis sperme dans une transformation valorisante, le vin redevient moût et se dégrade une fois passé dans le ventre des moines. Le lieu semble être encore *en travail*, puisqu'il happe Madame de Roncex comme une mouche « à la glux » ; avatar dégradé du ventre des géants rabelaisiens, il présente la pathologie inverse à celle des intestins de Pantagruel : le géant était constipé, ici nous avons affaire à un général « escappement », plus panurgien que pantagruélique. L'écho rabelaisien fait de Madame de Roncex un Panurge au féminin, prise dans la merde comme le héros rabelaisien à la fin du *Quart Livre*, « ses pauvres fesses, habillemens, et piedz si merveilleusement gastez qu'elle n'ausoit marcher ».

Ce n'est que lorsqu'elle prend le parti de rester immobile qu'elle se met à parler :

« n'ausoit marcher, ne se tourner de nul costé, de peur d'avoir encores pis ; dont elle se print à crier tant qu'il luy fust possible (...). »

Panurge sort de la soute du bateau en chemise, puant et hagard ; frère Jean se moque de lui, mais ce n'est que lorsque Pantagruel, « le voyant ainsi esmeu, transif, tremblant, hors de propous, conchié »⁹⁴⁰, le prend en pitié et lui adresse la parole que Panurge s'immobilise, sort de son état de choc et se met à hurler des imprécations. Madame de Roncex est tout aussi piteuse et égarée, or ce n'est pas le regard de l'autre qui la pousse à la parole mais le sien propre : à se voir toute couverte de bren, à s'imaginer encore plus souillée (« encore pis »), elle se met à dire. La dame porte en elle-même et d'emblée son propre tribunal, que la venue des hommes va actualiser en l'aggravant. Dans

⁹⁴⁰ *Quart Livre*, chap. LXVII, éd.cit., p.1213.

l'obscurité et la solitude du retrait, plutôt que d'en finir avec son affaire, elle tente de sauver les apparences, ce qui va, par inversion comique, lui faire perdre toute apparence humaine. Son besoin de discrétion, suspect d'orgueil, la retire de la communauté humaine pour sa plus grande humiliation. En se mettant à l'écart du groupe, abusivement, elle s'expose à ce que sa parole ne soit pas comprise ; Panurge, qui s'est distingué du collectif par son comportement indigne d'un homme, n'a donc plus le droit à ce que sa parole soit crue. La dame de la nouvelle ayant commis un moindre crime, on l'entend, mais on ne la comprend pas : « La Mote, m'amyé, je suis perdue et deshonorée ! » est interprété comme le hurlement d'une femme qu'on viole, et non comme le cri d'une créature qu'on digère. Dans les deux cas, la femme qui voulait s'affranchir de sa basse condition est brutalement ramenée au réel corporel.

Le viol comme la digestion aboutissent au même résultat, l'exposition du corps féminin à la honte. Les deux supposent une mise à nu, réelle dans le premier cas (les femmes à la chemise arrachée, aux cheveux défaits par leur lutte « pour leur honneur » sont nombreuses dans *l'Heptaméron*⁹⁴¹), symbolique dans le second. Mais malgré le lien évident qui existe entre l'érotique et le scatologique, le corps sexuel n'est pas ici équivalent du corps excrémental. Reprenons l'exemple du *Quart Livre* : la scène de barbouillage d'excréments se solde par un spectacle, Panurge surpris en situation honteuse prenant le parti de s'exhiber en hurlant des propos érudits sur le bren ; Madame de Roncex joue malgré elle une petite scène burlesque devant les hommes et La Mote. Ne se conchie-t-elle pas également « de male rage », non pas de peur, mais de honte ?

« Car au lieu d'avoir des femmes pour la nectoyer fut servie d'hommes, qui la veirent nue au pire estat qu'une femme se pourroit monstrer. Parquoy les veoyant acheva de souiller ce qui estoit nect, et abaissa ses habillemens pour se couvrir, oubliant l'ordure où elle estoit, pour la honte qu'elle avoit de veoir les hommes. »

Le propos est ambigu, et la scène suggère deux interprétations : la dame « acheva de souiller ce qui estoit nect » en mettant ses vêtements par-dessus l'ordure déjà collée à ses fesses, geste de pudeur motivé par sa discrétion initiale et excessive qui, au lieu de lui faire accepter sa situation de dégradation, la fait tenter un dernier « retrait » ; sous cette première interprétation évidente, on peut également entendre qu'« acheva de souiller » indique qu'elle se conchie à nouveau, le relâchement du sphincter allant de pair avec l'émotion extrême. Ce conchiage public est lourd de sens : chier en public et barbouiller de l'excrément avec son corps, il n'y a que Panurge qui en soit capable, soit qu'il joue avec les étrons soit qu'il se transforme en étron abasourdi lui-même. Madame de Roncex est une pauvre victime accablée de honte, et punie pour son orgueil qui la pousse à se

⁹⁴¹ Voir par exemple la 4^e nouvelle. Pour une analyse exhaustive de la question, voir Patricia Francis Cholakian, *Rape and Writing in the Heptaméron of Marguerite de Navarre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.

rendre seule au retrait, mais par le parallèle avec le personnage qui dégrade et corrompt tout ce qu'il touche, elle apparaît aussi comme une force subversive. Tout concourt à en faire une victime, mais quelque chose en elle résiste. Nous avons évoqué la « male rage » panurgienne – Madame de Roncex n'est pas seulement honteuse, elle est en colère, comme le réitère le texte :

« Elle se fust volontiers courroucée du secours que luy amena La Mote, mais (...) changea sa chollere à rire comme les aultres. »

La dame est contrainte de réfréner ses pulsions (n'est pas Panurge qui veut, et encore moins une femme) et de faire contre mauvaise fortune bon cœur, mais l'extrémité dans laquelle elle s'est mise résiste, et la merde qui l'a perdue la sauve paradoxalement : nue, souillée, exposée, elle se couvre d'ordure en public, et ce faisant dérobe son sexe tout en le montrant. Toute la scénette semble en effet être organisée en vue de cet *embrenage* devant témoins. La vue joue un rôle important dans l'accès à la parole de Panurge, et un rôle essentiel dans l'affolement de la dame embrenée, qui en se salissant dans sa confusion s'exhibe encore plus et se libère de toute contrainte. Le rire, présent à tous les étages, indique l'enjeu tout en l'occultant : les gentilshommes qui viennent secourir la dame rient à ce « beau spectacle », Madame de Roncex rit, les devisants rient aussi (« Dont la compagnie se print bien fort à rire »), les lecteurs étaient censés rire également – à l'épandage stercoraire succède un épandage plus civilisé parce que buccal, mais qui suppose que « mascher merde » réjouit⁹⁴².

Nous n'avons pas affaire ici à une scène infantile pré-génitale, ni à une scène fétichiste⁹⁴³, ni uniquement à une mise en abyme évangélique : tous ces éléments se combinent certainement, mais ce qui éclate est la conjonction du rire, de la colère, du barbouillage et de la parole. Le corps pénétré

⁹⁴² « On n'aurait garde d'oublier que le scatologique est lié à l'obscène, dont il constitue un avatar : l'exhibition du bas corporel et de ses fonctions, la mise à nu d'un corps et de ses besoins, sont aussi des manifestations de l'instinct sexuel. Mais dans le corpus narratif de la Renaissance le scatologique est d'abord facétieux : il fait rire (ou il faisait rire). De quoi rit-on au juste ? Pourquoi rit-on ? Quelle est la nature de ce rire ? Joyeux ou gêné, jubilatoire ou agressif ? Rire de « voir » un corps découvert dans ses fonctions d'excrétion et de défécation, à moindres frais puisqu'on lit au lieu de voir « pour de bon », c'est évidemment reconnaître implicitement que l'interdit subsiste, et que la lecture permet une transgression des codes de bonne conduite ; mais c'est aussi signaler une certaine tolérance, car d'autres réactions que le rire sont possibles, la nausée, le dégoût, l'indignation, le mépris... », Gisèle Mathieu-Castellani, *La conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p.155-156.

⁹⁴³ « Le texte de la 11^e nouvelle n'est donc ni un discours d'enfant, d'un enfant qui, au stade pré-génital de la sexualité, ne perçoit pas encore l'excrément comme le paradigme du déchet, de l'ordure, de la non-valeur, mais y voit une modalité de l'échange ; ni le discours pervers d'adulte qui érotiserait l'excrément pour un tirer jouissance, ou poserait l'équivalence de la merde et du sacré. On n'est pas ici du côté de Sade, moins encore du côté de Bataille. Ni fétichisme ni scatophilie ; il faut cependant remarquer que si la pauvre dame engluée dans le moût des Cordeliers tente de se tirer d'une situation gênante, la conteuse et la Narratrice ne racontent pas sans plaisir une histoire scabreuse. On s'accommode en somme d'une censure « moyenne », tolérant une transgression réglée du tabou, une liberté verbale contrôlée, une licence autorisée. Le rire de la compagnie est trop fort sans doute pour qu'on puisse supposer la levée de toute inhibition, assez fort pourtant pour qu'on imagine un dégoût moindre que le nôtre. », Gisèle Mathieu-Castellani, *op.cit.*, p.165.

de dignité est devenu, par la magie ordurière d'un retrait de retraits, un corps honteux mais en expansion, corps de femme exhibé mais non offert, paradoxalement protégé par l'ordure. La narratrice et les auditrices savourent l'historiette, protégées elles aussi par la « censure moyenne »⁹⁴⁴ qui les autorise à jouir publiquement de la merde, tout en se laissant aller à la séduction stercoraire. Les propos de Oisille disent ce plaisir en le déguisant :

« Combien que le conte soit hord et salle, connoissant les personnes à qui il est advenu, on ne le scauroit trouver facheux, mais j'eusse bien voulu veoir la mine de La Motte, et de celle à qui elle avoit amené si bon secours. »

Le récit est plaisant quoique sale, mais il laisse les auditeurs sur leur faim (« j'eusse bien voulu... »), qui auraient voulu plus de détails, une plus abondante description du spectacle ; la familiarité avec les personnages justifie un intérêt obscène, une gourmandise pour l'excrément que plusieurs personnages de *L'Heptaméron* partagent. La récurrence du couple adjectival « ord et sale » en est le signe⁹⁴⁵. Hormis la 11^è et la 52^è nouvelle, sur laquelle nous reviendrons, la thématique scatologique est discrète dans le recueil, mais elle lie étroitement l'érotique et l'anal : ainsi dans la 20^è nouvelle le jeune seigneur de Riant trouve sa dame « couchée sur l'herbe, entre les bras d'un pallefrenier de sa maison, aussi laid, ord, et infame, que le gentilhomme estoit beau, honneste, et amiable »⁹⁴⁶ ; dans la 37^è nouvelle, une dame amie de la propreté et excellente ménagère trouve son époux « couché en une arriere garderobbe, et endormi avec la plus laide, orde et salle chambriere, qui fut leans »⁹⁴⁷. L'appellation « ord et sale » signale d'abord une bassesse sociale : elle s'applique partout à des femmes, sauf au palefrenier de la 20^è nouvelle, qui est une exception, et toujours à des personnages de classe sociale inférieure, serviteurs et autres membres de la maisonnée. L'ordure est ensuite et logiquement morale, ces créatures sans foi ni loi ne respectant ni les préceptes de la religion ni ceux du Roi⁹⁴⁸.

⁹⁴⁴ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, ci-contre.

⁹⁴⁵ Le terme central est « ord », et on le trouve soit dans des constructions binaires (« hord et salle », p.165-166 ; « lieu ord et salle », p.384) soit dans des élaborations ternaires plus complexes (un homme « laid, ord et infame », p.246 ; « la plus laide, orde et salle chambriere », p. 385 ; « la plus meschante, plus orde, et salle de la ville », p.554), tout au long du recueil.

⁹⁴⁶ *L'Heptaméron*, éd.cit., p.246.

⁹⁴⁷ *Idem*, p.385.

⁹⁴⁸ Dominique Laporte met en parallèle la promotion de la langue française par l'édit de Villers-Cotterets, la législation de François Ier sur l'ordure et la promotion de la vue sur tous les autres sens dans la culture du XVI^e siècle : « Avec la disqualification de l'odorat s'achèvent les commencements d'un discours dont la police royale du déchet avait fourni les premières esquisses. Le XVI^e siècle, qui réinvente la colonisation et simultanément cure la langue, domestique le déchet et promeut une esthétique répondant à l'exigeante hygiène qu'appelle l'Etat fort, aura inauguré un procès qui vient se clore par une restructuration de la hiérarchie des sens où les odeurs se trouvent désormais déchuées et le seront toujours plus à mesure que l'excrément s'inscrira dans l'expérience comme bien précieux dont l'insatiable production capitaliste doit faire or. » Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois [1978], 2003, p.107

Mais comme le conte de Madame de Roncex l'indiquait, l'ordure a également une valeur narrative fondamentale : véritable *lieu* transformateur, elle est un trébuchement, une pierre d'achoppement de l'action. Les personnages orduriers sont autant de lapsus qui relancent le récit en des méandres inattendus. Tout ce qu'ils touchent se corrompt, et leur séduction détrempe tout l'édifice. L'attrait pour l'informe signe un désir en principe contre-nature mais qui s'avère en fait tout naturel ; le désir de souillure casse les convenances et fracture les apparences pour faire surgir des histoires. La glue stercoraire possède des vertus contradictoires, puisqu'elle est capable de dire le dégoût en même temps que signifier le désir ou le défi. Elle est en cela à la fois un excès et un défaut de sens, et l'*Heptaméron* en joue en des endroits stratégiques pour enrayer l'interprétation et relancer la conversation.

Visages en bouillie

L'ordure est porteuse d'un plaisir, or le plaisir, et surtout son refus, peut faire surgir l'informe. C'est le constat que l'on peut faire en recensant les récits d'amours contrariées, qui mettent en scène des personnages féminins plus ou moins respectueux de la morale chrétienne. Toutes les femmes ne sont pas volages dans l'*Heptaméron*, mais celles qui entendent mener leur vie selon les idéaux évangéliques de conduite ne sont pas les mieux loties. Résister au désir et refuser son corps, deux actes qui constituent le socle de la vertu féminine, peuvent attenter à l'intégrité physique de la dame concernée. Les héroïques Lucrèces que dépeignent les devisantes, qui luttent pour sauver leur honneur contre leurs violeurs, finissent souvent avec leurs vêtements, leurs visages et leurs corps en charpie⁹⁴⁹. L'ouverture de leur chair est le témoignage de leur résistance réussie, et fait d'elles d'étranges figures christiques⁹⁵⁰. C'est à l'occasion d'une scène de résistance héroïque de ce type, dans la 10^e nouvelle, que les termes les plus proches de l'adjectif *informe*, « difformés » et « alterez », font leur apparition. Suivant un schéma classique, le récit des amours malheureuses de Florinde et d'Amadour prend sa source dans une disparité sociale, Amadour étant de trop modeste

⁹⁴⁹ L'héroïne de la 2^e nouvelle est non seulement poursuivie, battue et violée, elle est littéralement entrelardée de coups d'épée, puisqu'elle « avoit vingt-cinq plaies mortelles sur son corps » - elle n'y survit bien évidemment pas, ce qui seul sauve son honneur (aurait-elle survécu, on aurait pu douter de l'honnêteté de sa résistance, malgré le massacre). *L'Heptaméron*, 2^e nouvelle, éd.cit., p.79.

⁹⁵⁰ Figures christiques en ce que leur sacrifice les transforme en martyres, ces personnages féminins s'apparentent également au Christ dans le rôle de *révélateur* que joue leur sang : « Au-delà de l'imminence figurative (...), au-delà de la compassion des larmes, des baisers, l'acte de la Passion christique fait culminer l'écorchement, bien sûr, mais aussi l'acte de la couleur, et même l'onction. On proposera cette hypothèse : dans le sacrifice et la Passion, le Christ est oint (enduit et consacré) par son propre déchirement, c'est-à-dire son sang. Il y produit par là même un moment ultime de visibilité, le moment de vérité de sa couleur. (...) Or on peut lire le récit de la Passion et de la mort du Christ comme une espèce de drame du passage, un drame dont l'opérateur « matériel » serait le sang du crucifié, un drame qui, justement, fait la conjonction des trois paradigmes que suggère le mot *christos* : paradigme de l'onction, sacrificielle, consécatoire et rédemptrice ; paradigme de la texture, de la surface, et de son déchirement ; paradigme, enfin, de l'irruption, du dedans, du coloris par excellence, la teinte de l'âme et de la vie, la teinte de la vie qui fuit et de l'âme agonisante, la teinte du sang. » Georges Didi-Huberman, « Un sang d'images », art.cit., p.126.

naissance pour pouvoir prétendre Florinde. Cet obstacle n'arrête ses ardeurs que partiellement, puisque l'amant s'ingénie à toujours se tenir près de son aimée, en épousant une proche de Florinde, puis en se liant d'amitié avec sa mère. Impitoyablement, le cercle du désir masculin se resserre autour de la malheureuse proie, qui se voit de plus en plus dépourvue de moyens de résistance, son mariage ne suffisant pas à tenir à l'écart l'impudent, et sa propre famille œuvrant contre elle sans le savoir. Le dernier degré du danger est atteint lorsqu'Amadour réclame à Florinde ses faveurs sexuelles :

« Mais moy, ma dame, durant cinq ou six ans, j'ay porté tant de peines et travaux pour vous, que ne pouvez ignorer qu'a moy seul n'appartienne le corps et le cueur, pour lequel j'ay oublié le mien »⁹⁵¹.

L'amant ne fait que réclamer ce qui lui appartient selon lui de droit, puisqu'il aime depuis toujours, et qu'il est secrètement aimé en retour. Florinde, comme il se doit, refuse le marché, et cherche par tous les moyens à protéger son corps et son honneur, et notamment par l'art oratoire dans lequel elle excelle ; elle est d'ailleurs l'une des rares héroïnes des nouvelles à qui la parole est si longuement donnée. Mais ses mots sont inefficaces, qu'il s'agisse de ses remontrances, de ses suppliques ou de son courroux. Elle s'avoue impuissante, mais prête à mourir pour sa vertu – afin que sa déception et sa réprobation soient clairement établis, elle tient à son amant un discours aux accents chrétiens, qui mime à rebours la parole christique :

« Sur ceste pierre d'honesteté, j'estois venuë icy, deliberée de prendre un tresseur fondement, mais Amadour, en un moment m'avez monstré, qu'en lieu d'une pierre nette et pure, le fondement de cest edifice est assis sur un sablon leger et mouvant, ou sur la fange molle et infame. »⁹⁵²

Le non-respect de la parole donnée fait chanceler tout l'édifice moral et social, au point que le solide se défait, et que la pierre devient sable ou fange. Devant une telle précarité, le personnage prend le parti d'actualiser la métaphore : pour sauver son corps, elle détruit sa beauté littéralement à coups de pierre.

« Parquoy aimant mieux faire tort à sa beauté en la diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, prit une pierre qui estoit dedans la chapelle, et s'en donna par le visage si grand coup, que la bouche, et les yeux, et le nez en estoient tous difformés. Et à fin que l'on ne soupçonnast qu'elle l'eust fait quand la Comtesse l'envoya quérir, se laissa tumber en sortant de la chapelle le visage sur une grosse pierre (...). »⁹⁵³

⁹⁵¹ *L'Heptaméron*, 10^e nouvelle, éd.cit., p.145.

⁹⁵² *Ibid.*, p.147.

⁹⁵³ *Ibid.*, p.151. Pour les possibles sources de l'épisode, voir Raymond Lebègue, « La femme qui mutile son visage », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°2, 1959, p. 176-184. L'origine la plus probable du geste de Florinde serait à chercher dans un exemple de vertu masculine, celui du jeune étrusque Spurina, dont Valère-Maxime rapporte qu'il aurait mutilé son beau visage pour couper court à

La métaphorique pierre de l'honnêteté sur laquelle Florinde entendait fonder ses rapports avec Amador réapparaît matériellement ici pour être employée à défendre la vertu. Pour protéger son corps et son âme, le seul recours qu'il reste à la femme est l'ordure, la merde qui couvre son sexe et le rend révoltant, ou la chair rendue informe par la violence extrême. Florinde s'acharne contre son corps avec une méthode et une lucidité qui étonnent et aboutissent à un résultat définitif : « difformés », ses traits le sont par deux fois, par percussion (« s'en donna... si grand coup ») puis par projection (« se laissa tumber »), et en deviennent méconnaissables.

Le visage réduit en bouillie est recouvert de pansements, et disparaît enfin, ce qui devrait le protéger des convoitises – c'est méconnaître le désir masculin, nous dit la Narratrice, qui s'allume certes par la vue, mais qui ne s'éteint qu'avec la possession et la destruction de l'objet aimé. L'animalité de ce désir transfigure et altère même les natures les plus angéliques, et la destruction du visage de Florinde a pour effet immédiat la décomposition de celui d'Amador :

« Quand Florinde veit son visage et ses yeux tant alterez, que le plus beau teinct du monde estoit rouge comme feu, et le plus doux et plaisant regard si horrible et furieux, qu'il sembloit qu'un feu tresardent estincelast dedans son cueur et visage (...). »⁹⁵⁴

A la difformité féminine correspond l'altération masculine ; l'une est une mise en pièces, retour de la matière à la matière, l'autre est une ébullition, processus de surgissement magmatique. Nous voyons ici deux logiques déclassantes à l'œuvre en parallèle (la suppression des frontières et la manifestation du dedans en dehors), qui provoquent une situation dramatiquement intenable : le récit de la dégradation est allé trop loin, il doit donc se résoudre par effusion (en viol et en meurtre) ou par soustraction (par l'éloignement et l'entrée dans les ordres). Jouissant de l'extrémité à laquelle elle a acculé les personnages, et entraînant le lecteur dans une contemplation perverse des relations humaines dégradées, la Narratrice laisse planer l'hésitation quelques pages, et la menace du viol revient, insistante et désormais surnaturellement terrifiante. En effet, priver l'amant de regard ou lui soumettre une chair informe ne saurait arrêter ses élans puisque ce qu'il veut atteindre c'est précisément la mise en pièces de cette même chair. L'acte sexuel est une curée, dans laquelle l'homme déchire et dévore le corps de la femme :

« (...) la difformité de vostre visage (que je pense estre faicte de vostre volonté) ne m'empeschera de faire la mienne : car quand je ne pourrois avoir de vous que les oz, si les voudrois-je tenir auprès de moy. »⁹⁵⁵

la convoitise des femmes. La source est intéressante : Florinde s'inflige une mutilation pour des raisons morales, mais également civiques – le corps de la femme est un ferment de trouble social qu'il faut arraisonner.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.151.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p.153.

Amadour dit son désir et le caractère ravageur de celui-ci très clairement : la mort elle-même ne saurait le priver de la possession qu'il convoite. L'ambiguïté de la tournure pronominale (« la mienne ») accentue l'inhumanité du propos d'Amadour : prise dans l'expression « faire la mienne », elle désigne la volonté du locuteur, mais « difformité », substantivation de l'adjectif atypique employé pour désigner le visage détruit de Florinde, apparaît comme un possible antécédent par sa proximité textuelle. Le *topoi* courtois de l'amour par-delà la mort est transformé en vision infernale, où le corps féminin est susceptible d'être rompu, possédé et violé même dans la tombe, et ce pour l'éternité. L'informe, inscrit dans ses organes, le poursuit encore bien après sa disparition, comme si le féminin y était intrinsèquement lié.

La désarticulation volontaire du langage chez Thérèse d'Avila doit rendre compte d'une intense expérience de l'altérité ; l'âme devenue « *muladar* » entraîne le corps dans sa dégradation, et ressort paradoxalement purifiée de ce passage par l'excrément. Les héroïnes *défaites* de l'*Heptaméron*, Madame de Roncex tout comme Florinde, expérimentent l'ouverture de leur corps dans un contexte profane, fortement sexualisé, mais toutes deux sortent également lavées de leur descente dans l'ordure. Ces personnages féminins portent en premier lieu un message spirituel : se rouler dans la merde et se défaire la chair sont deux expériences extrêmes de l'informe, où la créature se voit ravalée au rang qui est le sien⁹⁵⁶. Or cet *informe chrétien*, que nous repérons dans le maniement de l'excrément tout comme dans la désagrégation des chairs et leur pourrissement, ne se contente pas d'offrir au lecteur un miroir de l'âme pécheresse : il n'opère pas uniquement un mouvement de dégradation, mais également un mouvement de valorisation paradoxale. En mêlant opprobre et exaltation, en mettant le corps et la parole à l'épreuve de la mort et de l'inhumain, il fait surgir des êtres aux contours mouvants, dignes et indignes à la fois, qui résistent obstinément à la classification.

⁹⁵⁶ « L'excrément peut aussi tirer son pouvoir du processus d'anéantissement de l'humain que nous avons évoqué antérieurement. C'est quand l'homme atteint l'extrême limite de l'humiliation stercoraire que la présence divine se manifeste. Luther en témoigne au cours de sa propre existence, lors du célèbre *Turmerlebnis*, l'événement de la tour, rapporté dans plusieurs recueils des *Propos* de table 65. Le réformateur, préoccupé par le sens obscur du texte de l'épître aux Romains 1, 17, eut l'illumination fondatrice de sa doctrine, les mots *sola fide*, dans les latrines (cloaca) des moines, vers la fin de 1518 : « Cette connaissance, le Saint-Esprit me l'a donnée en ces lieux d'aisance ». Le retrait, obscur endroit de la plus profonde salissure est aussi le lieu privilégié de la lumineuse révélation. » Yvan Loskoutoff, art.cit., p.922

3.2 Ce que le féminin fait à l'informe

On a vu que l'informe est une force de déclassement, qu'il opère au sein des formes, et surtout à leur naissance ; on a vu également qu'un certain nombre de techniques particulières permettent de le mettre en œuvre, dans les images tout comme dans les textes ; on a vu ensuite que l'un de ses terrains de manifestation privilégiés est celui du corps, corps traversé par l'interrogation religieuse tout autant que corps exposé au désir. Les corps chez Pontormo, pourrissants et en même temps glorieux, sont des opérateurs du doute, et des machines à ouvrir la représentation. Dans le domaine textuel, le corps de Thérèse d'Avila, consumé de fièvres, déboîté et mis en pièces, est un corps habité par la foi, mais surtout par la brûlure du désir : il s'ouvre et s'efforce de se défaire pour mieux accueillir l'Autre, dans un mouvement érotico-spirituel dont nous avons surtout observé jusqu'ici les manifestations syntaxiques. Les personnages *embrenés* ou *difformés* chez Marguerite de Navarre, corps de femmes assaillis par le désir masculin, donnent à voir la virulence du commerce érotique par la mise en scène des chairs meurtries, *pétrées* pourrait-on presque dire. Tous ces corps sont informes d'abord parce qu'ils sont déchus et habités par le péché mais surtout parce qu'ils sont tiraillés entre leur misère et la dignité qu'ils réclament et se construisent. La chair informe est ignoble et radieuse, fruit pourri et vénéneux mais aussi ferment nourricier. C'est dire combien le déclassement dont ce corps est porteur n'est jamais unidirectionnel : cette *figure humaine* renaissante que nous observons ici déchoit mais se relève pour ensuite mieux déchoir, et inversement, dans un mouvement de balancier perpétuel.

Le cas particulier du corps féminin⁹⁵⁷ semble néanmoins enrayer partiellement cette oscillation : absolument imparfait autant qu'inquiétant, irrémissiblement obscène, n'est-il pas la non-forme par excellence, plutôt qu'une manifestation d'un informe en mouvement ? Dans nos textes, les corps de femmes apparaissent d'abord comme des souffre-douleur, comme des objets que l'imagination mutilé et met en pièces à loisir. Dans les *Cinq Livres*, les rares corps de femmes (celui de Badebec ou de Gargamelle d'un côté, des « vieilles » aux monstrueuses « solutions de continuité » de l'autre) sont ridicules, enflés par la procréation et infiniment ouverts, et leur sort est le plus souvent rapidement réglé, par la mort pour les géantes, par la rapide évacuation textuelle pour les vieilles « punaises ». Toujours susceptibles d'être agressés, constamment sur le qui-vive, les corps des femmes dans l'*Heptaméron* s'inscrivent à la fois dans une tradition narrative paillardes, qui exploite l'infinie avidité érotique du sexe faible et son extrême vulnérabilité, et dans une entreprise de légitimation du désir féminin ; mille fois assaillis, blessés et rompus, ils deviennent des figures en miniature du corps christique dardé de plaies. Les corps féminins dans le *Libro de la vida*, et surtout le corps même de la narratrice, sont d'abord malades et souffreteux, et deviennent ensuite des corps

⁹⁵⁷ Les corps des femmes, plutôt que le corps de la Femme dont peinture et sculpture élaborent alors le mythe et le modèle dont notre culture hérite, et qui est un corps tout extérieur, en surfaces polies et lumineuses.

en chemin vers la désincarnation ; la négation progressive de cette lourde enveloppe matérielle au profit des plus hautes récompenses spirituelles qui fonde l'entreprise biographique tente sans cesse d'en dérober la présence physique. Dans l'aventure d'un esprit que sont les *Essais*, le corps de l'auteur est très présent, mais il laisse la place à l'altérité, et se construit souvent par rapport à elle ; le corps des femmes, surtout celui des mères, suscite un intérêt mêlé de réprobation et de fascination, et c'est le plus souvent son imperfection et son inachèvement qui sont soulignés⁹⁵⁸. Couverts d'ordures, vilipendés et trainés dans la boue, les corps féminins du *Moyen de parvenir* sont l'objet de tous les fantasmes ; troussés, pincés, coupés, montrés, ils attirent les sornettes et agglutinent la matière scatologique autour d'eux. Toutes ces opérations infligées aux corps féminins, principalement destinées à provoquer le rire ou l'édification, voire les deux à fois, ne semblent pas mettre en danger l'édifice symbolique établi – au contraire, par les corps féminins passe la norme et s'affirme la Forme avec toutes ses prérogatives. Cette norme s'exerce bien sûr en premier lieu dans le domaine érotique : le corps féminin est avant tout condensé dans son sexe, qui devient métonymiquement la totalité de la femme. Seul responsable de la Chute, ce sexe aux appétits incontrôlables et au fonctionnement incompréhensible semble s'être immobilisé dans le ridicule ; il terrifie les mâles qui conjurent ses maléfiques appâts en le tournant en dérision, et désespère les femelles qui tentent à tout prix de l'occulter. Le corps et surtout le sexe féminin pourraient-ils alors être considérés parmi les *corps informes*, dont l'une des qualités nous est apparue être la capacité de toujours se redresser et se dérober ? Ces objets textuels au plus bas de l'échelle symbolique sont-ils encore capables de perturber, ou de susciter autre chose que de vagues peurs enfantines ?

L'omniprésence du discours misogyne, manié à des degrés divers chez tous les auteurs considérés ici, révolte la lectrice d'aujourd'hui qui perçoit en premier lieu ces allusions au féminin comme des passages obligés d'une querelle oubliée, voire comme des *topoi* quelque peu convenus. La violence à ses traditions qui se répètent plaisamment sans que, au final, violence soit faite au lecteur. La distance historique qui aplatit illusoirement les conflits est néanmoins responsable d'un certain brouillage de la perception et il est nécessaire de procéder à une seconde lecture pour une observation plus détaillée. La violence dont le corps féminin est souvent l'objet et le réceptacle semblent le rendre inapte aux transformations informes, son maniement par découpage en morceaux autonomes le réifie et le fige dans l'image burlesque d'un sexe sans voix – ou pire, d'un sexe qui ne s'exprime que trop. Les occurrences les plus explicites de cette dégradation apparemment univoque du sexe féminin se trouvent dans l'œuvre de Rabelais et dans le *Moyen de parvenir* : les « comment-a-nom » envahissent par endroits le texte, et offrent une résistance têtue à

⁹⁵⁸ La question de la place des femmes et du féminin dans les *Essais* est bien sûr plus complexe, nous y reviendrons. Voir par exemple Richard L. Regosin, *Montaigne's Unruly Brood : Textual Engendering and the Challenge to Paternal Authority*, Oakland, University of California Press, 1996.

l'interprétation, focalisant l'intérêt du lecteur sur l'obscène. Leur présence est si insistante qu'ils semblent occuper toute la scène, et arrêter le mouvement informe dans le scandale des chairs béantes. Néanmoins, l'insistance même de ces occurrences, l'omniprésence d'un féminin dégradé dans tous nos textes doivent induire une réévaluation. Le féminin n'est peut-être pas l'informe, mais n'est-il véritablement pas capable de perturbation ?

3.2.1 L'invasion des cons : saturer l'espace par le vide

La misogynie cinglante travaille en effet les *Cinq Livres* et le *Moyen de parvenir*, et elle est autant l'écho de la « querelle des femmes » qui occupe le siècle que le ressort d'un comique gaillard qui a fait ses preuves. Dans les deux ensembles narratifs, les femmes, rarement caractérisées en tant que personnages autonomes ayant une quelconque consistance, sont sexuellement incontinentes, volages et redoutablement avides. Rien que de médicalement juste en cela⁹⁵⁹ : dépourvues de la chaleur nécessaire à motiver la descente des *genitalia*, les femmes ont leurs organes sexuels à l'intérieur, ce qui motive tous ces dérèglements de température et d'appétit. Elles incarnent, dans la théorie du sexe unique, le sexe imparfait et inachevé. Si elles sont des hommes à l'envers, ou à rebours, elles n'en sont pas moins physiquement mystérieuses : ce sexe que l'on ne voit pas est l'objet de tous les fantasmes, rêveries plus ou moins archaïques de castration et d'analité. L'invisibilité relative du sexe féminin motive sans doute son hyper-lisibilité et l'insistance avec laquelle nos auteurs jouent et se jouent de lui.

Les murailles de Paris

Le chapitre XIII⁹⁶⁰ du *Pantagruel* est connu : Panurge y « enseigne une manière bien nouvelle de bâtir les murailles de Paris ». Pantagruel, « pour se recréer de son étude », est parti en promenade avec sa suite, dans laquelle Panurge tient désormais un rôle majeur d'amuseur et de décepteur. Toujours muni de vin et de jambon, en lieu et place d'une épée, le personnage s'érige d'emblée en pourvoyeur des plaisirs de bouche, mets et boissons mais surtout histoires et bons mots. Il joue son rôle avec la gratuité la plus totale : le conte des murailles de Paris n'a d'autre motivation narrative que la libre création et la fantaisie, semble-t-il. Il permet en outre de moquer le genre féminin, et d'introduire dans le texte le ferment de l'obscène et du scatologique, qui va s'épanouir dans les chapitres suivants ; l'arrivée de Panurge au chapitre IX, criant sa faim et sa soif dans toutes les langues, a supposé l'entrée dans le récit du désir et du bas corporel : avec lui sont donc logiquement arrivées les femmes – ou tout du moins des morceaux de femmes. Ce découpage textuel auquel est soumis le corps féminin crée une sorte de contre-blason infâme et procure un plaisir sadique qu'il

⁹⁵⁹ Voir Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe*, op.cit.

⁹⁶⁰ L'édition de Gérard Defaux que nous utilisons lui donne cette place dans le livre, contrairement à celle d'Abel Lefranc (Paris, 1922), qui place le texte au chapitre XV, ou celle de V.-L. Saulnier (Genève, 1965), qui ramène l'épisode au chapitre XI.

convient d'interroger : est-ce le découpage qui produit le plaisir ? Est-ce la dégradation ? Qu'y aurait-il d'informe dans cet acte d'élagage méthodique des membres ?

Le chapitre porte mal son titre : l'épisode des murailles n'en occupe que le début, la fable du lion et de la vieille femme faisant l'objet du plus long développement. Cette inadéquation est stratégique : l'intérêt du lecteur contemporain de Rabelais, préoccupé par les questions de défense, ne peut qu'être attisé par cette évocation de l'art des fortifications. L'introduction du conte repose sur le désir suscité et sur sa mise en suspens, puisqu'en effet, de cette nouvelle méthode constructive, il ne va être question qu'après plusieurs paragraphes de mise en bouche. La dilation joue un rôle très important dans le choc visuel et fantasmatique⁹⁶¹ que provoque le « mur de callibistrs » : comme cela va devenir une habitude dans le livre pour les facéties de Panurge, on nous laisse imaginer le pire avant de nous le faire voir, redoublant ainsi l'effet de dérangement.

Revenant à Paris après une visite des faubourgs, Panurge s'arrête pour considérer les murailles de la ville, devenues inopérantes (« compétemment méchantes pour une telle ville comme est cette-ci »⁹⁶²) et bien pis, risibles (« une vache avec un pet en abatrait plus de six brasses »⁹⁶³). Elles ne sont plus capables que de garder les « oisons en mue »⁹⁶⁴. Pantagruel, évoquant l'exemple classique de Sparte, rétorque à son ami qu'il n'est point besoin de murailles de pierre là où le citoyens peuvent lutter pour défendre leur cité :

« Signifiant qu'il n'est muraille que de os, et que les villes ne sauraient avoir muraille plus sûre et plus forte que de la vertu des habitants. »⁹⁶⁵

La noble référence permet d'introduire la métaphore de la muraille humaine, et la question de la *glu vertueuse*, que Panurge, défaisant l'allégorie, va burlesquement matérialiser. Les os deviennent donc les sexes des Parisiennes et des moines et la vertu se change en vice, ciment tout aussi efficace parce que fait des sécrétions de tous ces organes paillards. Panurge fait une véritable démonstration de son tout nouvel art de la guerre : après avoir décrit techniquement le bâtiment, il en vante les propriétés, et en mentionne les défauts, comme le fin stratège qu'il se targue d'être. Ce n'est pas parce qu'il manie l'ordure que le personnage n'est pas un subtil technicien, comme le prouve au

⁹⁶¹ Françoise Charpentier parle d'une « fantasmagorie quasiment irréprésentable » : « Autour de ce thème des murailles se construisent deux discours ; l'un métaphorique et sublime, celui de Pantagruel (...). L'autre, immédiatement obscène, et qui substitue à la métaphore un rabattement sur une réalité corporelle crue, créant aussitôt une fantasmagorie quasiment irréprésentable : les femmes de cette ville sont si lubriques, et si vénales, que l'on peut construire ses murailles avec leurs callibistrs (...). » Françoise Charpentier, « Le Lion, la vieille et le renard », *Europe*, n°757, 1992, p.85-86.

⁹⁶² *Pantagruel*, chap. XIII, éd.cit., p.397.

⁹⁶³ *Idem.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ *Ibid.*

chapitre suivant l'exemple de la tarte bouronnaise. Il faut un étrange et sûr savoir-faire pour agencer toutes ces parcelles de corps et ces membres épars en un tout qui tienne ensemble :

« Je vois que les callibistris des femmes de ce pays sont à meilleur marché que les pierres. D'iceux faudrait bâtir les murailles, en les arrangeant par bonne symétrie d'architecture, et mettant les plus grands au premier rang, et puis, en taluant à dos d'âne, arranger les moyens et finalement les petits. Puis faire un beau petit entrelardement à pointes de diamants comme la grosse tour de Bourges, de tant de braquemards enroidis qui habitent par les braguettes claustrales. »⁹⁶⁶

La critique passe souvent rapidement sur ce passage ou traite la description obscène de manière oblique ; elle serait trop outrancière et évidemment agressive pour être porteuse d'une profondeur symbolique⁹⁶⁷, et il faudrait mobiliser tout le trésor des références culturelles pour lui donner un sens⁹⁶⁸. La richesse des analyses qui mobilisent l'histoire littéraire et la rhétorique est indéniable, mais ne permet pas d'affronter le dégoût que suscitent ces murailles : ces sexes entassés, avant de susciter une image paillardes, sont un violent empilement de pièces de chair désignées comme n'ayant aucune valeur. L'horreur du charnier est à peine masquée ; la puanteur du cadavre se cache derrière la dégradation que subit le sexe féminin : les « femmes de ce pays » sont toutes des prostituées bon marché, femmes au plus bas de l'échelle sociale, dont les corps peuvent être maniés comme des objets, jusqu'aux dernières conséquences. Cette perception n'est pas uniquement celle de la lectrice moderne : il nous apparaît que Rabelais joue volontairement de l'énormité de l'horreur dans l'insistance que met le narrateur à décrire sa construction, insistance qui multiplie les « callibistris » de toutes tailles et les membres figés par une raideur priapique qui prend des airs cadavériques⁹⁶⁹. Ces murailles oxymoriques, bâties de trous, tiennent également du mets cannibale :

⁹⁶⁶ Ibid., p.399.

⁹⁶⁷ Françoise Charpentier ne s'y arrête que pour relever les échos pacifistes et surtout le jeu rhétorique : « Inutile de gloser la charge misogyne de cette plaisanterie, qui réduit la femme, être déjà économiquement faible, à son sexe. Mais il faut sans doute y noter par ailleurs un écho pacifiste, en rapport avec les idées défendues par Rabelais : dès le début du chapitre, Panurge a annoncé qu'il ne portait jamais d'épée (...). Et on voit bien quelles défenses il préfère aux moyens techniques des citadelles et au courage militaire des défenseurs. (...) Outre la mégalomanie infantine de cette imagination obscène, le second élément important est le mot callibistris (et souvent, dans le genre des contes plaisants, il arrive qu'une histoire entière soit montée pour mettre en valeur un mot ou une expression). » Françoise Charpentier, « Le lion, la vieille et le renard », art.cit., p.86.

⁹⁶⁸ Hope H. Glidden emploie l'érudition pour « récupérer » (c'est son terme) la blague misogyne dans une économie de sens globale : « The purpose of this article is to consider Panurge's Walls of Paris speech in its sixteenth-century context and to determine, as rigorously as possible, its symbolic value for contemporaries for whom city walls were both a part of everyday life and a topos rich in intertextual reference. Such an historicist approach seeks to recover the misogynist foundations underlying jokes about female anatomy, but it also attempts to define a broader cultural phenomenon, a "culture of moralization", which appeared during the first half of the sixteenth century in France, and which Rabelais addressed in his notorious chapter. » Hope H. Glidden, « Rabelais, Panurge and the anti-courtly body », *Etudes rabelaisiennes*, t.XXV, Genève, Droz, 1992, p.36.

⁹⁶⁹ Ces sexes dressés qui auraient pu être une célébration de la puissance masculine se retrouvent étrangement coupés, et deviennent des objets certes rigides mais sans vie.

« un beau petit entrelardement » en est le principe constructif, qui fait d'elles autant une construction défensive qu'un pâté bien fourni en chairs diverses. S'amuser à couper, recomposer, dévorer tous ces corps fait du narrateur un boucher sanguinaire qui jette sa pièce de viande en plein milieu du texte – regardées en face, ces murailles sont aveuglantes, un *trou* béant dans le texte dans lequel s'engouffrent le sens et le regard.

L'horreur hyperbolique suscite donc un premier arrêt du mouvement narratif, et toute possibilité allégorique s'enraye. Mais le dégoût n'est pas le seul affect que suscite le passage : l'intérêt est également ménagé, qui fait que le lecteur ne peut retirer les yeux de cette construction jusqu'à s'en faire une *image*. Le soin mis à classer les membres, « par bonne symétrie d'architecture », pour en faire un élégant assemblage « à pointes de diamants », l'arrangement logique et méticuleux des « callibistris » par tailles, en talus arrondi⁹⁷⁰, doit rivaliser avec la « grosse tour de Bourges », qui devient le modèle phallique des murailles vénériennes de Paris. Les référents architecturaux et érotiques s'entremêlent aussi étroitement que les sexes entre eux : parmi les « callibistris » et « braquemards », l'« âne » désigne autant l'animal ityphallique que la technique constructive, et les « pointes de diamants » convoquent également l'élégant bossage à la mode des palais italiens⁹⁷¹.

Tout ce court passage travaille à tisser ensemble le rejet et l'attrait ; la double réception que suscitent les murailles est le signe que l'informe les travaille, non pas tant parce qu'il s'agirait de sexes exhibés et d'obscène, mais plutôt dans la mesure où ce qui s'y dit de l'humain est proprement déclassant. Cadavre jouisseur et machine désirante, mi-organique mi-architectural, ce corps à la fois féminin et masculin est un monstre superlatif, où l'humain se laisse envahir par l'objet mais à son tour le colonise, selon un procédé qui va s'avérer très productif dans le *Quart Livre*, notamment dans l'anatomisation de Quaresmeprenant, et qui repose à la fois sur la matérialisation de la métonymie et sur la disposition paratactique d'éléments hétérogènes. Le *transformateur* informe serait ici le mot « callibistris » : à la fois séduisant et paillard, maintes fois convoqué dans les *Cinq Livres*, ses

⁹⁷⁰ « En taluant à dos d'âne » contient une double référence architecturale : Panurge disposerait les callibistris en talus et « à dos d'âne », c'est-à-dire en double pente, comme dans les constructions en terre. Sa « muraille » ressemblerait plutôt aux premières fortifications européennes qu'aux murailles modernes d'Orléans et de Carpentras, construites en pierre et à grands frais d'ingénierie pendant la Guerre de Cent Ans. Le choix de cette « méthode » du talus arrondi n'est pas tant motivé par des raisons stratégiques, on s'en doute, que par des raisons érotiques : elle renvoie à l'imaginaire de la « motte » castrale, de construction effectivement rapide et peu onéreuse, aux consonances sexuelles évidentes.

⁹⁷¹ Selon Hope Glidden, Rabelais aurait pu se souvenir concrètement ici du *Palazzo dei Diamanti* de Ferrare, qu'il aurait vu lors de son voyage à Rome en 1534, au cours duquel il fait halte pour rendre visite à Marot et à d'autres réformateurs français réfugiés à la cour de Renée de Ferrare après l'affaire des placards. Hope H. Glidden, art.cit., p.39.

consonances grecques lui donnent des airs savants qui contredisent sa signification⁹⁷² ; il contient en lui la double élaboration (présentable-imprésentable) sur laquelle se bâtissent les murailles.

Une fois posée la conjonction de l'horreur et du plaisir, de la désarticulation du cadavre et de l'étreinte mécanico-amoureuse, le mouvement informe peut s'emballer :

« Quel diable déferait telle muraille ? Il n'y a métal qui tant résistât aux coups. Et puis, que les couilleuvrines se y vissent frotter, vous en verriez (par dieu) incontinent distiller de ce benoît fruit de grosse vérole, menu comme pluie. Sec au nom de diables. Davantage, la foudre ne tomberait jamais dessus. Car pourquoi ? Ils sont tous bénis ou sacrés. »⁹⁷³

Un tour d'écrou est donné à la dégradation : la référence aux phallus des moines autorise la qualification « bénis ou sacrés » qui transforme les murailles en objet quasi liturgique contre lequel le diable et le bon dieu lui-même viennent scandaleusement se « frotter ». La puissance transformatrice et dégradante contenue dans la création figurale de Panurge en vient à modifier en profondeur les mots eux-mêmes : même les armes, vecteurs de mort, se chargent de plaisirs potentiels, les couleuvrines devenant des « couilleuvrines », couilles vrillées autant que couleuvres phalliques avides d'entrer en contact avec la muraille. Le métallique, le liquide et l'électrique (« métal », « pluie », « foudre ») se fondent dans le charnel, le sec et l'humide, le sain et le malsain s'entrechoquent et se confondent en ce « benoît fruit » porteur de toutes les fantasmagories. Les « callibistris » ont introduit dans le texte une charge en règle contre les femmes, mais tout misogynes qu'ils puissent être, ils semblent échapper à leur auteur pour semer la confusion des genres au sens large, autant dans les sexes que dans les matières et les catégories de l'entendement.

Rabelais est friand de ce procédé d'arrêt halluciné sur image, qui permet de faire tourner les significations, en introduisant la suggestion informe au cœur même de la dignité corporelle. Les murailles de Paris, qui détaillent une multitude de « callibistris » féminins⁹⁷⁴, seraient la matrice

⁹⁷² L'analyse de Françoise Charpentier à sujet des « callibistris » est lumineuse : « Rabelais a-t-il inventé ce mot ou l'emprunte-t-il à un vocabulaire populaire ? En tout état de cause, c'est lui qui le sort de l'ombre. Or il existe une certaine pauvreté, dans le vocabulaire de Rabelais, en ce qui concerne le sexe féminin et l'activité sexuelle féminine, au regard d'une riche invention et d'une riche métaphorisation en ce qui concerne la sexualité masculine. Il existe une résistance à nommer le sexe de la femme, et précisément dans l'anecdote qui suit il est désigné comme son « comment a nom ? » (...). Or ici il trouve un mot brillant et amusant dont le référent se laisse immédiatement comprendre. Pour le bon helléniste qu'est Rabelais, il comporte un radical de beauté : calli- ; et peut-être peut-on rêver sur une sorte de mimétisme corporel autour de -bis- et -trisy, nombres qui interviennent dans des plaisanteries sexuelles. Graphiquement, le -y- lui donne un éclat savant. Ici il semble que Panurge, dans et par l'obscène, surmonte une résistance ; à cet effort victorieux répond le plaisir d'une sorte de beauté. Cette première plaisanterie est récompensée par le rire de Pantagruel, qui n'est que le prélude d'une satisfaction plus grande. » Françoise Charpentier, « Le lion, la vieille et le renard », art.cit., p.86.

⁹⁷³ *Pantagruel*, *ibid.*, p.399.

⁹⁷⁴ S'il désigne ici le sexe féminin, le terme peut également servir à désigner les organes génitaux masculins ; ainsi au chapitre suivant, et sans le « y », une autre victime de Panurge expose son « callibistris » : « Mais quand ce fut à l'ite missa est, que le pauvre frater se voulut dévêtir de son aube, il emporta ensemble et habit

textuelle pour d'autres murs de membres ; leurs hésitations et déformations érotiques permettent de nuancer l'interprétation d'un objet comme la braguette de Gargantua : symbole de la toute-puissance masculine, ne serait-elle pas plus informe qu'elle n'en a l'air ?

« Et déjà commençait exercer sa braguette. Laquelle un chacun jour ses gouvernantes ornaient de beaux bouquets, de beaux rubans, de belles fleurs, de beaux floquars : & passaient leur temps à la faire revenir entre leurs mains, comme un magdaleon d'entrait. Puis s'esclaffaient de rire quand elle levait les oreilles, comme si le jeu leur eût plu. L'une la nommait ma petite dille, l'autre ma pine, l'autre ma branche de corail, l'autre mon bondon, mon bouchon, mon vibrequin, mon poussoir, ma terière, ma petite andouille vermeille, ma petite couille bredouille. Elle est à moi, disait l'une. C'est la mienne, disait l'autre. Moi (disait l'autre), n'y aurai-je rien ? par ma foi, je la couperai donques. Ha, couper (disait l'autre), vous lui feriez mal, ma dame ; coupez-vous la chose aux enfants ? Et pour s'ébattre comme les petits enfants du pays, lui firent un beau violet des ailes d'un moulin à vent de Myrebalais. »⁹⁷⁵

Sans épuiser les diverses interprétations auxquelles se prête ce passage⁹⁷⁶, nous voudrions souligner combien l'ombre des murailles de Paris peut obscurcir les passages considérés traditionnellement comme les plus diaphanes, et teinter les jeux enfantins du bon géant de l'inquiétude qui point dès le premier livre⁹⁷⁷ : la menace de castration est effectivement réalisée dans le texte, puisque le « callibstris »⁹⁷⁸ de Gargantua passe de main en main, et que ses fragments verbaux essaient et s'entassent visuellement. Cette occurrence n'est pas parcourue du frisson d'horreur créé dans le *Pantagruel*, mais des angoisses d'indistinction du masculin et du féminin, et d'entremêlement du mécanique à l'organique jouent bien ici leur rôle *informant*. Les mains enthousiastes de toutes ces

et chemise, qui étaient bien cousus ensemble, et se rebrassit jusques aux épaules, montrant son callibstris à tout le monde, qui n'était pas petit, sans doute. » *Pantagruel*, chap. XV, éd.cit., p.411.

⁹⁷⁵ *Gargantua*, chap. XI, éd.cit., p.65.

⁹⁷⁶ Précédant ses analyses des murailles de Paris, Françoise Charpentier lie la misogynie rabelaisienne à l'absence de la Mère : « La dernière phrase jette sur la menace terrifiante le voile du jeu et de l'enfance, sans crier gare, et par la médiation d'un «et» apparemment innocent et réducteur (tout réduire au jeu). Il n'empêche que la menace de castration est clairement formulée, et nettement liée à la demande d'amour manifestée par l'enfant. Bien banal tout cela. Il n'y a pas besoin de dire que Rabelais avait, génialement, pressenti l'existence de la sexualité infantile et de la menace de castration. La plongée de l'écriture dans l'enfance suffisait à les faire ressurgir. Mais il serait aussi trop simple d'assurer qu'il voulait seulement doter son jeune géant d'une précocité exceptionnelle. On voit bien que sur d'autres points, il n'en est rien. Sur le plan intellectuel par exemple, la monstrueuse éducation sophiste qu'il reçoit n'arrive qu'à le rendre « niais, rêveux et rassoté » ; elle lui ôte la parole, et devant la faconde de l'élégant jeune perroquet Eudémon, il n'est plus bon qu'à pleurer comme une vache (encore une ...) dans son bonnet. Ce qui est notable ici, c'est que la menace de castration n'est pas prononcée par le père, et au contraire les pères (les géants : trait significatif) occupent une place démesurée et bienveillante. Ils occultent totalement l'image de la mère, évacuent le conflit, empêchent le Moi de se constituer. La Mère restant cachée et interdite, la femme restera définitivement inaccessible, obstacle que l'écriture ne franchira jamais. » Françoise Charpentier, « Notes sur le *Tiers Livre* de Rabelais », art.cit., 1976, p.795.

⁹⁷⁷ Nous nous autorisons par-là à considérer que les forces manifestées dans le *Gargantua* sont déjà opérantes dans le *Pantagruel* ; nous voudrions pouvoir considérer la totalité du texte des *Cinq Livres* dans un certain *achronisme* pour voir émerger des structures et mouvements qui nous apparaissent comme récurrents.

⁹⁷⁸ Avec un « i » latin, suivant la graphie employée pour désigner le sexe, masculin, du moine détroussé par Panurge. La divergence graphique laisse penser que les voyelles sont investies d'un sens génériquement marqué.

avenantes Euménides mettent en pièces le sexe masculin, joueur et précoce mais totalement exposé, exhibé à tous les vents comme un vulgaire « comment-a-nom ».

Solutions de continuité

Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, la virulence misogyne n'exorcise rien, et ne protège en effet pas du tout les mâles contre les terribles puissances telluriques du sexe féminin. La suite du conte des murailles de Paris l'énonce avec humour et effroi, en une nouvelle figure composite qui combine l'obscène, la pourriture et la béance, celle du « pertuis » et de la « solution de continuité » qu'il faut vigoureusement émoucher. Les murailles de Paris à la mode de Panurge ont en effet un inconvénient majeur : bâties de vagins suintants la « grosse vérole », « fruits » à moitié pourris, elles attirent les mouches comme un tas de fumier ou comme le tas de cadavres qu'elles sont.

« Je n'y vois qu'un inconvénient.

-Ho ! ho ! ha ! ha ! ha ! (dit Pantagruel). Et quel?

-C'est que les mouches en sont tant friandes que merveilles, et se y cueilleraient facilement et y feraient leurs ordures. Et voilà l'ouvrage gâté, et le pape diffamé. Mais voici comment l'on y remédierait. Il faudrait très bien les émoucher avec belles queues de renard, ou bons gros vits d'azes de Provence. »⁹⁷⁹

Le sérieux apparent du discours farcesque de Panurge permet d'avancer toujours plus loin dans l'ordure et dans le « punais » : le narrateur virtuose fait rire Pantagruel aux éclats, et le met ainsi *en appétit* d'entendre la suite. L'ouverture fracassante du gosier du géant résulte de la béance surdéterminée des sexes féminins, et prépare l'abîme auquel le lion va être confronté quelques lignes plus loin. L'apparition du lion, de la vieille et du renard est à son tour préparée par les « belles queues de renard » qui vont servir à chasser les mouches ; avec les « bons gros vits d'azes » (surgis du croisement de l'« âne » installé dans le texte quelques lignes plus haut et des « braquemards enroidis », suivant la combinatoire tous azimuts qui a présidé à la construction textuelle des murailles), elles constituent l'une des nombreuses figures phalliques du passage. Il s'agit également d'un objet *contrastant* : à la gluance humide et poisseuse de la muraille elles opposent leur légèreté et leur douceur, la fourrure animale étant mille fois plus attrayante que la toison féminine, collante comme un attrape-mouches. Les queues de renard sont par ailleurs un objet qu'affectionne Panurge, qui en affuble les capuchons des théologiens – comme autant de poissons d'avril vivants, ces « queues » soyeuses sont serpentines, « couleuvrines » pourrait-on dire, et donc masculines autant que féminines⁹⁸⁰. *Similitudo* et *dissimilitudo* œuvrent en parallèle à la

⁹⁷⁹ *Pantagruel, ibid.*, p.399.

⁹⁸⁰ Ces figures du phallisme féminisé, ou du féminin phallique, participent du même système d'engendrement pas confusion des genres qui va faire naître les Andouilles farfelues au *Quart Livre*, nous y reviendrons.

construction de tous ces objets hypersexués mais ambigus, qui autorisent la narration à franchir les limites du vraisemblable pour s'aventurer dans la fable.

Du plus petit au plus grand trou, l'informe rabelaisien procède par paliers, introduisant progressivement le lecteur dans un univers où les frontières établies s'effacent puis implosent. Comme Panurge au *Tiers Livre*, le lecteur est ainsi amené à devenir, par consentement tacite, un « maschemerde » complice qui, une fois qu'il veut bien s'en rendre compte, est plongé jusqu'au cou dans des images totalement *ouvrantes*. L'allusion à la « queue de renard » motive ainsi le récit animalier qui, sous des airs ésoques innocents, introduit l'une des plus monstrueuses figures féminines de toute la geste pantagruélique – le sexe de la « vieille sempiternelle » est tellement démesuré qu'il en devient géant, seul « comment-a-nom » à la taille de la virilité superlative du héros. Or en fixant l'image, le texte opère un retour à la forme, et laisse derrière lui les indistinctions déclassantes. Cette accalmie symbolique s'opère paradoxalement dans un affolement *copieux* : les mots prolifèrent et deviennent une véritable incantation, petite « pluie » qui abat le vent informe⁹⁸¹ en le ramenant à du connu et du trivial.

Suivant le principe de la progression par paliers, une première béance prépare l'ouverture maximale. La blessure et la guérison du lion sont une répétition générale et le ferment de l'*amplificatio* burlesque :

« Au temps que les bêtes parlaient (il n'y a pas trois jours), un pauvre lion, par la forêt de Bière se pourmenant et disant ses menus suffrages, passa par-dessous un arbre auquel était monté un vilain charbonnier pour abattre du bois. Lequel, voyant le lion, lui jeta sa cognée, et le blessa énormément en une cuisse. Dont le lion cloppant tant courut et tracassa par la forêt pour trouver aide, qu'il rencontra un charpentier, lequel volontiers regarda sa plaie, et la nettoya le mieux qu'il put, et l'emplit de mousse, lui disant qu'il émouchât bien sa plaie, que les mouches ne y fissent ordure, attendant qu'il irait chercher de l'herbe au charpentier. »⁹⁸²

Comme Pantagruel au début du chapitre, le lion est en promenade ; sa mésaventure lui vaut d'être affublé d'une blessure ouverte qui risque d'attirer les mouches comme les « callibistris » des murailles de Paris ; le bouchage de cette ouverture, qui va induire le quiproquo obscène, fait l'objet de tous ses soins. La blessure du lion permet de réaliser dans le récit ce que la description vénérienne de Panurge ne faisait qu'évoquer tout en l'interdisant : les trous des murailles de la ville, tout offerts qu'ils soient, sont de fait impénétrables, puisque ni le diable ni les armes ni aucun braquemart ne

⁹⁸¹ En l'île de Ruach, dans le *Quart Livre*, les « petites pluies abattent les grans vents » (chapitre XLVIII), au grand dam des insulaires qui se trouvent ainsi privés de leur nourriture, mais aussi temporairement astreints à la diète, et momentanément sauvés de leur mort *aérienne*. Quelque chapitres auparavant (chap. XLI), une pluie de moutarde provoquée par l'apparition du pourceau volant a mis fin au combat contre les Andouilles – un schéma de désamorçage de l'informe semble ainsi se dessiner, qui fait intervenir une chute subite coupant court à tout déraillement du sens.

⁹⁸² *Pantagruel, ibid.*, p.401.

sauraient s’y enfoncer, alors que la blessure que l’on soigne peut être comblée. Le changement de registre lève un interdit, et permet une réalisation érotique partielle : la pénétration totale – mais non sexuelle. A l’impuissance succède une possession par procuration, dont la précarité devient rapidement manifeste, et la satisfaction n’est que temporaire, la « solution de continuité » faisant suite à la simple « plaie ».

« Ainsi le lion guéri se promenait par la forêt. A quelle heure, une vieille sempiternelle ébûchetait et amassait du bois par ladite forêt. Laquelle, voyant le lion venir, tomba de peur à la renverse, en telle façon que le vent lui renversa robe, cotte et chemise jusques au-dessus des épaules. Ce que voyant le lion accourut de pitié, voir si elle s’était fait aucun mal : et considérant son comment-a-nom, dit : O pauvre femme, qui t’a ainsi blessée ? Et ce disant, aperçut un renard, lequel il appela, disant : Compère renard, hau, ça, ça, et pour cause ! Quand le renard fut venu, il lui dit : Compère, mon ami, l’on a blessé cette bonne femme ici entre les jambes bien vilainement, et y a solution de continuité manifeste ; regarde que la plaie est grande ; depuis le cul jusques au nombril mesure quatre, mais bien cinq empans et demi. C’est un coup de cognée ; je me doute que la plaie soit vieille. Pourtant, afin que les mouches n’y prennent, émouche-la bien fort, je t’en prie, et dedans, et dehors ; tu as bonne queue, et longue : émouche, mon ami, émouche, je t’en supplie, et cependant je vais quérir de la mousse, pour y mettre. »⁹⁸³

La longue citation est nécessaire pour voir comment l’amplification double littéralement le texte : le schéma blessure – étoupage – guérison est repris point par point, avec adjonction de nouveaux personnages et élargissement du *cas* à des dimensions épiques (« du cul jusques au nombril », la vieille est effectivement coupée en deux, tranchée par une épée imaginaire). Mais cette abondance ne saurait masquer la brièveté narrative : tout est joué dès les premières lignes, et le renversement burlesque est annoncé d’emblée, par le mouvement même de la vieille qui « tomba de peur à la renverse ». Le lecteur s’attend à l’équivoque, les atermoiements ne sont donc motivés que par le plaisir de faire durer la situation absurde. Le lion ignore alors que le lecteur sait : une maîtrise du sens commence à s’installer dans le texte, et à la confusion totale des référents qu’introduisaient les murailles infectes succède la confusion partielle qui ne touche que le lion ignorant. Tout ce début de récit peut être lu comme une glose têtue et inadéquate du mot fuyant « comment-a-nom » : identifié comme une blessure, puis comme une « solution de continuité », puis comme une « plaie », puis comme un « coup de cognée », ce sexe qui se dérobe sous les interprétations erronées demeure innommé tout du long, mais est de plus en plus circonscrit, et même mesuré avec précision⁹⁸⁴. La

⁹⁸³ *Pantagruel, ibid.*, p. 401.

⁹⁸⁴ Il a beau être gigantesque, on en connaît la taille ; le sexe de Badebec lui sert de référent au début du livre : « Ha, Badebec, ma mignonne, ma mie, mon petit con (toutefois elle en avait bien trois arpents et deux sexterées), ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantoufle, jamais je ne te verrai », se lamente Gargantua (*Pantagruel*, chap. III, éd.cit., p.315).

multiplicité des appellations qui s’y rattachent le creusent plutôt qu’elles ne l’étalent⁹⁸⁵ ; devenu gouffre insondable, l’émoucher devient une tâche titanesque.

Le mot « callibistrs » serait ici complètement inapproprié, même si c’est une même « bonne queue » de renard qui a la charge de chasser les mouches loin des deux corps féminins abjects. La *copia* déploie ses charmes en se fondant sur cette dissemblance qui identifie le sexe et le gouffre, et le narrateur virtuose fait proliférer les mots pour ne rien dire, tout en creusant l’erreur :

« Un bon émoucheteur qui en émouchetant continuellement émouche de son mouchet, par mouches jamais émouché ne sera. Emouche, couillaud, émouche, mon petit bedaud, je n’arrêterai guère. (...) Emouche bien toujours, compère, émouche, et ne te fâche jamais de bien émoucher. Par Dieu, mon petit compère, je te ferai être à gages, émoucheteur de la reine Marie, ou bien de don Pietro de Castille. Emouche seulement, émouche et rien plus.»⁹⁸⁶

Les insectes bourdonnent de toutes parts et le texte s’allonge, lui, sans solution de continuité ; le narrateur met une emphase comique à encourager le renard émoucheur, comme si avant de farcir ce sexe béant de mousse il était nécessaire de le remplir de mots – et les « mouches » remplissent la bouche du lion comme le vent remplit le corps de la vieille. En devenant ludiques, les mouches s’éloignent progressivement de la pourriture qui les avait introduites dans le texte et se voient remplacées par le seul verbe « émoucher » : l’émouchage est aussi efficace au niveau textuel qu’au niveau symbolique, puisqu’aucun insecte ne subsiste après les mouvements frénétiques de la queue du renard. Le poil animal, sain et naturel par contraste avec le poil humain, a eu raison de toute vérole mais aussi de toute suggestion informelle, puisque le sexe de la vieille se pare de ses attributs « classiques », la puanteur et le ridicule⁹⁸⁷, autrement plus contrôlables que l’horreur séductrice des « callibistrs » :

« Mais la fausse vieille vesnait et vessait, puant comme cent diables. Le pauvre renard était bien mal à son aise : car il ne savait de quel côté se virer pour évader la parfum des vesses de la vieille. Et ainsi qu’il se tournait, il vit que au derrière était encore un autre pertuis, non si grand que celui qu’il émouchait, dont lui venait ce vent tant puant et infect. »⁹⁸⁸

Le « petit pertuis (...) punais » qui empoisonne le renard est mis sur le même plan que le « comment-a-nom » en une association du génital et de l’anal qui revient souvent dans les *Cinq Livres*⁹⁸⁹ et qui

⁹⁸⁵ Les « callibistrs » prolifèrent par couches et étages, selon une logique de surface facilement débordante ; le « comment-a-nom » s’approfondit, mais n’envahit pas.

⁹⁸⁶ *Pantagruel, ibid.*, p. 401-403.

⁹⁸⁷ Les vieilles dans les *Cinq Livres* sont toujours affreuses et sales, et leurs *pudenda* ostentatoires et ridicules : la Sybille de Panzoust, « mal en point, mal vestue, mal nourrie, endentée, chassieuse, courbassée, roupieuse, languoureuse », s’exhibe aux héros comme la vieille tombée à la renverse ou comme celle de Papefiguière, absolument et dans toute sa longueur, « se recourra robe, cotte et chemise jusques aux escelles et leurs monstroient son cul » - ce cul désigne tout autant le fessier et l’anus que le vagin, comme l’indique l’équivoque « voy là le trou de la Sibylle ». *Tiers Livre*, chap. XVIII, éd.cit., p. 651 et p.655.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 403.

⁹⁸⁹ Gargamelle accouche et se « mollifie » en même temps, pour ne citer que l’exemple le plus parlant.

témoigne autant de l'inquiétude que suscite le sexe féminin⁹⁹⁰ que de la volonté de rabaisser le Sexe en détruisant toute possibilité d'idéalisation. Mais ce « pertuis », s'il introduit dans le texte la puanteur qui va accompagner les cagots et autres calomniateurs de la fin du livre⁹⁹¹, n'a plus grand-chose d'informe : il est abject et obscène, mais il reste à sa place et n'en bouge point. La « solution de continuité », quant à elle, conserve une mobilité considérable, puisqu'on la retrouve, mot pour mot, associée à sa « vieille », dans le *Quart Livre* :

« "Ha, dist la vieille, il m'a dict, le bourreau, le tyran, l'esgrateneur de Diables, qu'il avoit huy assignation de se gratter avecques vous. Pour essayer ses ongles il m'a seulement gratté du petit doigt icy entre les jambes, et m'a du tout affolée. (...)" Lors se découvrit jusques au menton en la forme que jadis les femmes Persides se paesenterent à leurs enfants fuyans de la bataille, et luy monstra son comment a nom ? Le Diable, voyant l'enorme solution de continuité en toutes dimention, s'escria : "Mahon, Demiourgon, Megere, Alecto, Persephone ! il ne me tient pas ! Je m'en voys bel erre. Cela ? Je luy quitte le champ." »⁹⁹²

Contrairement à la « vieille sempiternelle », la vieille de Papefiguiere parle, et fait preuve d'inventivité et d'audace en se servant des mystères de son corps pour chasser le diable en personne. L'humour est semblable entre les deux épisodes, les appellations également, même si le ressort comique repose sur une méprise volontaire : seul le diable se méprend et confond la « solution de continuité » avec une véritable blessure. La figure de l'excès érotique est devenue une caricature d'elle-même, qui ne blesse plus le lecteur, quoi qu'elle conserve par devers elle une certaine efficacité informe : le « comment a nom ? » interrogatif indiquerait que quelque chose inquiète encore ici, ce que viendraient confirmer les « femmes Persides ». En effet, la « solution de

⁹⁹⁰ « Quelle que soit la part de création consciente de l'auteur, il est clair que l'inconscient envoie ses signaux à travers le fantasme. Une secrète horreur du sexe féminin se devine ici. Egalement se devine un état infantile de la sexualité, où le scatologique se mêle étroitement au sexuel : j'ai abrégé le commentaire, mais le texte étale complaisamment la parenté des deux « pertuis ». Déjà à demi dominées par la plaisanterie, la terreur de la castration, la conviction que la femme est un homme puni de quelque faute (œdipienne, évidemment) par la castration, sont ici présentes (non plus, mais non moins que dans de nombreuses histoires analogues). Raconter cette castration, la réduire par la dérision, est une victoire. Le rire est libérateur. La suite complète cette rassurance, au prix d'une brillante dénégation ; c'est lui-même que le conteur encourage à travers le renard : « Dieu t'a bien pourvu de queue, tu l'as grande et grosse à l'advenent (...). » Le grand rire triomphal et généreux, celui même de Pantagruel, exorcise la terreur enfantine et consacre le héros conteur. » Françoise Charpentier, « Le lion, la vieille et le renard », art.cit., p. 88. Nous ne partageons pas totalement les conclusions de l'article : il y a bien réduction d'une inquiétude dans le texte, mais il s'agirait plutôt à notre sens de l'inquiétude de l'indistinction. La peur de la castration est utilisée par jeu, et Rabelais s'amuse avec toutes ces « queues » et ces trous plus ou moins puants qui permettent de réduire l'horreur des corps morcelés et réifiés des murailles. La fable serait une construction libératoire non pas tant parce qu'elle susciterait le rire que parce qu'elle permettrait la mise en jeu, sur des modèles éprouvés, de transgressions réglées, réparant l'ouverture symbolique terrifiante opérée par les (graphiquement) mignons « callibistris ».

⁹⁹¹ Le terme « pertuis » est peu courant dans les *Cinq Livres*, mais il apparaît en des endroits stratégiques, et notamment à la toute fin du *Pantagruel* : « ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un pertuis » (*Pantagruel*, chap. XXIX, éd.cit., p. 531). Un rôle majeur, érotique, philosophique et moral, est donc dévolu à ce mot modeste. Voir Romain Menini, « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°109, 2009, p.515-539, qui démontre combien l'hypotexte du *Roman de Renart* est actif dans le premier livre de la geste gigantesque.

⁹⁹² *Quart Livre*, « Comment le Diable fut trompé par une vieille de Papefiguiere », chap. XLVII, éd.cit., p.1115.

continuité en toutes dimensions », abîme insondable, ne se contente pas de s'exhiber mais s'insinue comme un organe dévorateur : l'allusion à Plutarque transforme le geste d'ostension (« se découvrist jusques au menton ») en geste d'opprobre et de provocation (les Perses interpellent leurs enfants en leur montrant leurs sexes, « où fuyez-vous, lâches ? ne savez-vous pas qu'il vous est impossible de rentrer une seconde fois dans ce trou d'où la nature vous a fait sortir ? »⁹⁹³), et fait du trou non seulement une blessure mais un passage. Le sexe de la vieille pourrait happer le diable en une naissance à l'envers très inquiétante, possibilité que ce dernier perçoit si bien qu'il s'enfuit – autant effrayé par les griffes surpuissantes qu'aterré par le « Cela ? » innommable qui semble le dévisager. Debout, tenant ses jupes sous son menton, grand-ouverte « du cul jusques au nombril » comme sa comparse du *Pantagruel*, la vieille du *Quart Livre* apparaît comme une fente sur pattes qui parle, femme-sexe extrêmement menaçante.

Le sexe, la bouche et le cul

Ce n'est pas tant la profondeur ou l'immensité de ces sexes grotesques qui fait peur, mais leur mobilité textuelle et leur autonomie par rapport au corps ; ils sont des « animaux », comme l'indique la théorie médicale, et ils ont leur propre vie. Ils peuvent aussi avoir leur propre visage, et c'est alors la confusion entre la bouche et le sexe qui s'avère inquiétante. La confusion des trous, si elle est dégradante pour les femmes, n'est somme toute pas si informelle qu'on aurait pu le croire : les vagins-anus restent pénétrables et ne sortent pour ainsi dire pas de leur nature. C'est plutôt la conjonction du sexe et de la bouche qu'il faut qualifier d'informelle : le sexe qui dévisage, qui engloutit et dévore, sort complètement de ses attributions et détruit toute ressemblance en faisant voyager les organes hors de leur circonscription physique.

Le *Moyen de parvenir*, tout en citant les *Cinq Livres* notamment par l'utilisation de l'expression désormais consacrée « comment-a-nom »⁹⁹⁴, porte la logique de l'autonomisation du vagin à des extrêmes jamais atteints, et suscite des *figures informes* insistantes, parmi lesquelles la dentition des organes sexuels est récurrente. Ces vagins dentés sont toujours narrativement motivés, et les personnages qui se méprennent sur eux le sont contraints par l'expérience. Ainsi ce jeune homme

⁹⁹³ *Quart Livre, ibid.*, note 11, p.1114.

⁹⁹⁴ En l'absence d'une véritable édition critique, l'édition de Michel Renaud que nous utilisons se fonde sur l'exemplaire de Marseille et sur sa modernisation par Hélène Moreau et André Tournon ; dans cette version, la graphie avec tirets est généralisée (alors qu'ils ne figurent pas dans l'édition ancienne) ; l'alternance entre le verbe et la préposition, présente dans l'édition de Marseille (accessible sur Gallica), est respectée dans l'édition Renaud. L'expression est employée avec préposition en 43. *Annotation*, p.184 (« il mit la main à son comment-à-nom »), et avec verbe en 78. *Revers*, p.331 (« le comment-a-nom de sa promesse »). Le flottement orthographique de l'édition ancienne indique une relative indifférence au sens immédiat de l'expression ; le narrateur paraît beaucoup plus intéressé par les suggestions acronymiques de la formule. Ainsi fait-il se côtoyer le « con » et les interrogations sur le nom, par exemple en 75. *Chapitre*, p.314 : « je n'ai pas dit « con » ! (...) – Comment a-t-il nom ? – Je ne l'oserais dire, il est trop sale. » Bérolalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd.cit..

peu rompu aux affaires érotiques qui se fait mordre développe-t-il une image inappropriée des *genitalia* féminins :

« Comme fit celui qui donna le bon brochet à une, pour aller coucher avec elle. Mais il fut trompé, le pauvre puceau, d'autant qu'elle avait pris les dents du brochet, qu'elle avait agencées de sorte que, quand il voulut engâiner, elle lui en serra le bout, dont il fut fort malade. Depuis, quand il fut parlé de le marier, il voulut voir le comment-a-nom de sa promise et, y voyant je ne sais quelle petite éminence de clitoris : « Ho ! ho ! dit-il, voilà la langue ! Les dents ne sont guère loin ! Je n'en veux point. » »⁹⁹⁵

L'histoire du brochet est amenée par un court récit mettant en scène une équivoque culinaire préalable : une oie servie sans son foie suscite la perplexité, à laquelle le cuisinier fautif répond par un mensonge sur le sexe de la bête – l'oie est transformée en jars incestueux dont le diable en personne aurait mangé le foie. Les sous-entendus sexuels sont nombreux dans l'historiette, qui motivent le glissement de la table au lit : un galant essaye de séduire une dame en lui offrant un « bon brochet » qui, une fois mangé, se transforme en arme de résistance contre la pénétration masculine. Les dents du brochet mangé par le couple se retrouvent à l'entrée du vagin, et mordent le « bout » du « pauvre puceau », qui ne peut qu'en conclure que les « comment-a-nom » sont en tout point semblables à une bouche et ont donc des dents. La similitude entre la bouche et le sexe induit la chute comique de la plaisanterie : le clitoris est une langue, et les mâchoires du vagin ne sont jamais loin.

Cette histoire qui tient, comme la plupart des *cas* graveleux du *Moyen de parvenir*, en seulement quelques lignes, mobilise sans avoir l'air d'y toucher une somme assez impressionnante de terreurs : l'assimilation du sexe féminin à une bouche pleine de dents, qui peut mordre et dévorer le sexe masculin, est la plus évidente ; l'association de l'animal à l'humain, avec la greffe volontaire des dents du brochet sur les lèvres féminines, mobilise une angoisse plus universelle d'indistinction et de transformation monstrueuse. Le corps est toujours sur le point de se défaire, et susceptible de devenir autre. Les deux métamorphoses vaginales du passage sont en effet fulgurantes, et très peu justifiées : la première dame se transforme en monstre sans que l'on comprenne bien comment, « de sorte que » étant la seule explication qu'il nous soit donnée de l'accomplissement de la ruse ; la deuxième arrive dans le texte en enfreignant toutes les lois de la bienséance, une « promise » n'exhibant en principe pas son sexe sans autre raison que la vérification anatomique. Dans cet univers détraqué où la nourriture, la parole, le sexe et l'ordure sont intimement mêlés, il est toujours nécessaire de s'assurer au préalable du corps que l'on a en face de soi. Ces vérifications insistantes ne suffisent pourtant pas à fixer des êtres, ni à arrêter la dérive des organes. Les sexes se détachent des corps qui les portent, et acquièrent cette autonomie qui les fait se constituer en une entité

⁹⁹⁵ *Le Moyen de parvenir*, 78. Revers, éd.cit., p.330-331.

narrative à part entière et qui les rend particulièrement imprévisibles et menaçants. La méprise du jeune homme est initialement drôle, puisqu'il méconnaît d'une manière très élaborée et complexe une réalité physique simple et accessible à tous ; elle devient rapidement inquiétante quand on laisse affleurer les suggestions sous-jacentes. Les jointures de l'historiette sont grossières, et leur grossièreté même les rend efficaces : il n'est pas nécessaire d'expliquer plus avant comment ces quiproquos sont possibles, tout lecteur peut comprendre obscurément la motivation des figures et leurs combinaisons. L'exhibition de la gratuité logique du conte en fait une sorte de mauvais rêve séduisant et effrayant à la fois, un *trébuchement* imaginaire et fantasmatique qui relance l'informe en boucle.

Les petits récits érotico-inquiétants qui ponctuent le livre sont souvent fondés sur ce principe de la boucle et de la ritournelle : une figure est posée, qui est ensuite dévidée en de multiples équivoques, jusqu'à une chute finale qui repose sur l'actualisation d'une expression figée. Cette mécanique burlesque permet de mobiliser en même temps de nombreuses connotations, en laissant flotter le sens et en amalgamant des suggestions. Le sexe féminin, agressif mais aussi agressé, fait ainsi l'objet de multiples transformations, et les dents peuvent être remplacées par des agrafes ou des points de suture. Nous ne sommes pas chez Sade, il est vrai, mais les rêveries de destruction et morsure vont de pair avec des fantaisies de forclusion qui, pour être verbales, n'en sont pas moins perturbantes. La jeune femme qui craint de « perdre son honneur » est ainsi « recousue » pour son plus grand bien. Auparavant, elle a été fantasmatiquement pénétrée et couverte de merde par la magie des mots :

« Toutes les autres dansaient et elle point, et ne s'osait approcher de la collation pour faire de la merde avec les dents comme les autres. Elle ne bougeait du coin de la salle, à regarder, et avait les deux mains sur le bout de son busc, justement au diamètre de son intention. J'ai failli, je devais dire : le centre où doit passer le diamètre qui n'y était pas encore. Copeau, qui l'avisa ainsi merde-en-vos-lippes – je dis mélancolique –, vint à elle et lui dit : « ça ! ma cousine, allons danser ! – Je n'oserais. J'ai peur de perdre mon honneur : ma mère m'a commandé de le bien tenir. – Venez, venez, ne laissez pas de venir. – Je n'oserais, de peur de perdre mon honneur. – Ho ! ho ! dit-il, n'y a-t-il que cela ? Venez, cousine, allons ici en cette petite chambre ; je le vous coudrai si bien qu'il ne cherra pas. »⁹⁹⁶

La crainte de perdre l'honneur est transformée en peur de chute par la compréhension volontairement erronée du verbe « perdre ». L'honneur est ensuite assimilé à un objet qu'il serait possible de serrer par devers soi. Une fois la double méprise établie, il est possible de proposer la « solution » : il faut coudre l'honneur au corps. L'incompréhension totale de la jeune fille laisse planer le doute sur ce que cela peut bien vouloir signifier, même si le lecteur comprend que l'affaire est bien évidemment sexuelle. Mais quelles connotations l'équivoque recouvre-t-elle ? Sans prétendre défaire l'écheveau des suggestions qui se tissent ici, on peut au moins tenter de voir

⁹⁹⁶ *Le Moyen de parvenir*, 31. Cause, éd.cit., p.134.

comment les significations se superposent. Dans un premier temps, et pour le lecteur tout du moins, l'honneur est identifié comme un équivalent de la virginité. Pour la jeune cousine, il est quelque chose qui peut se perdre, et tout particulièrement en dansant, donc quelque chose qui serait susceptible de tomber ou de se détacher. Il devient confusément et à la fois une partie du vêtement et un fragment du corps, que les soubresauts du mouvement pourraient désolidariser de l'ensemble. Cette perception de soi fragmentaire rejoint paradoxalement l'idée médicale que l'hymen est un organe fragile et mouvant, tout comme l'utérus. Le corps féminin est composé de pièces faiblement arrimées – leur « perte » est donc tout autant de l'ordre du symbolique qu'une possibilité très concrète. La figure de la couture, art féminin par excellence, est convoquée à sens multiple : pour la cousine, il s'agit d'attacher solidement ce qui pourrait tomber, et pour le cousin, cela tient plutôt du rembourrage ; pour le lecteur, s'active à la fois le fantasme d'une reconstitution de l'hymen et celui d'une fermeture des lèvres. Le narrateur ne s'encombre pas de trancher, et donne une explication pour le moins peu satisfaisante du bon mot :

« Il la poussa contre un coffre et lui enseigna la danse du loup la queue entre les jambes, et lui recousit son honneur de la sorte qu'on attache le chose aux nouvelles mariées, et l'assura que jamais son honneur ne tomberait par cette fente-là. »⁹⁹⁷

L'image d'un sexe cousu et douloureusement refermé à jamais, plutôt que de se dissiper dans la description amusante de l'acte sexuel, s'installe durablement, au point qu'on finit par imaginer qu'il s'agit d'une tradition que de recoudre les « nouvelles mariées », sorte d'excision à l'envers pour s'assurer de l'honneur des femmes. La couture de ce qui est séparé évoque également, en le dégradant, le mythe de l'androgynie : la fente féminine est une blessure, autant une ouverture du corps que la marque d'une séparation, qu'il faut à tout prix clore et effacer. Le conte n'a bien sûr pas une fin tragique, puisque la cousine apprécie fort cette nouvelle manière de « coudre », mais on ne peut s'empêcher de voir des sexes plus ou moins mutilés s'installer insidieusement dans le texte.

Il est intéressant de remarquer que dans l'univers dépravé du *Moyen de parvenir*, les ingénus des deux sexes sont très nombreux, qui s'aventurent dans des guet-apens érotiques avec la plus désarmante naïveté. Il est effectivement nécessaire de disposer dans le texte des relais *vierges*, pour pouvoir faire jouer les rouages de l'équivoque : si tous les personnages et tous les orateurs étaient aussi dévoyés que Sapho ou Radegonde⁹⁹⁸, qui se laisserait berner par les cousins avides dont les intentions paillardes sont lisibles à dix lieues ? En outre, plus le personnage concerné est vierge et inexpérimenté, et plus il est susceptible, comme par antiphrase, d'être couvert d'ignominie : la

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁹⁸ Dans son unique intervention, sainte Radegonde devient la patronne des femmes en chaleur : « je voudrais que mon cas fût un benoîtier, afin que tout le monde mît dedans. » *Le Moyen de parvenir*, 68. Respect, éd.cit., p.295. On retrouve le fantasme du sexe ouvert à tous les vents, par opposition à celui qui se referme et mord.

« cousine », avant d'être un sexe à recoudre, est un tuyau dans lequel l'anus et la bouche sont directement connectés. L'association de la mastication et de la déjection est l'une des images scatologiques obsédantes dans le livre, mais elle tombe ici comme par surprise et avec fracas : la jeune fille chaste qui ne pense qu'à danser devient en quelques mots une pourriture en suspens, sans autre justification qu'un refus pudique de se nourrir, ou plutôt « faire de la merde avec les dents ». Cette occurrence autorise le pseudo-lapsus ordurier qui donne, à la place de « mélancolique », « merde-en-vos-lippes ». Nous avons déjà eu l'occasion de voir à l'œuvre cette plomberie démente : son association avec l'érotique est ce qui fait le parfum scandaleux du *Moyen de parvenir*. Associée à la clôture du sexe féminin, elle contribue à définir un corps effrayant qui, par son horreur, fait concurrence à la fente sur pattes de la « vieille de Papefiguiere » : piqué d'aiguilles, couturé de morsures et débordant de merde, l'humain et plus concrètement la femme n'est plus qu'un affolement combinatoire du trio sexe-bouche-anus.

L'obsédante récurrence des sexes féminins comme béances témoigne d'une frayeur, mais immobilise temporairement la machine *inquiétante* : ces fentes superlatives, telles des visages sans yeux, fixent le lecteur et l'hypnotisent. Ce faisant, elles arrêtent paradoxalement le délire organique en proposant une explication, archaïque et enfantine si l'on veut, de la distinction sexuelle. Les femmes sont des hommes blessés, leur incomplétude ne saurait donc aucunement être remise en cause. Malheureusement pour le calme des lecteurs, nos misogynnes auteurs vont au-delà de cette affirmation précœdipienne en se laissant porter par les suggestions de ces sexes-sirènes vers les rives d'un univers d'avant la distinction, ou d'après la confusion, et ils nous font voir les combinaisons informes et les monstres qu'occulte la machine désirante. Il est donc impossible d'identifier l'informe au féminin, mais on s'aperçoit que le féminin en est un puissant vecteur : là où le Sexe apparaît, tout est susceptible de se mettre en branle, et de reconfigurer une réalité organique inédite.

3.2.2 Ouvrir une femme, affoler un texte

L'imaginaire de la blessure qui se superpose et se combine avec celui du sexe féminin est en grande partie responsable de cette perturbation qui s'insinue dans les textes. Ce n'est pas tant le féminin qui introduit l'informe mais l'excuse qu'il offre à l'apparition de la cruauté et à une certaine forme du rituel⁹⁹⁹ qui l'active. Contrairement au corps masculin, dont les frontières sont stables et définies, le

⁹⁹⁹ Cette lecture de la fragmentation corporelle est bien sûr inspirée par les remarques de Michel Leiris sur le « *caput mortuum* » : « Il s'agit d'une attirance exercée sur nous sans que nous en ayons conscience par ce qui nous est étranger. (...) On touche ici, d'ailleurs, à la source du fétichisme érotique, très proche du fétichisme religieux et du culte des reliques, parce que s'y manifeste un même mode de pensée magique, tel que la partie y est prise pour le tout (...), et que la partie y est non seulement égale au tout, mais même plus forte que le tout, (...) *quintessences*, plus émouvantes et expressives que le tout, parce que plus concentrées, et aussi oins réelles, plus extérieures à nous, plus étrangères, assimilables à des déguisements par lesquels la réalité – et, en raison de cette ambiance, l'homme lui-même – est métamorphosée. » Michel Leiris, « Le « *caput mortuum* » ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, deuxième année, n°8, 1930, éd.cit., p.465.

corps féminin se présente d'emblée comme une fente, et il est susceptible d'être découpé – symboliquement comme dans la construction nouvelle des murailles de Paris, ou plus concrètement comme dans le récit de viol de la 4^e nouvelle de l'*Heptaméron* – mais aussi reconstruit et recombéné – comme dans le conte de la couture de l'honneur. Fendre le corps de la femme est une activité somme toute naturelle : l'ouvrir en deux ne suppose que prolonger la solution de continuité qui lui court « du cul jusques au nombril » – mais pourquoi l'ouvrir ? Qu'est-ce que ce corps dont plusieurs textes réitèrent la vacuité (il est plein de vide, et gouffre incombable) peut-il bien avoir à l'intérieur de si intéressant ?

Descentes d'organes

Le premier motif d'intrigue et de recherche à l'intérieur du corps féminin est médical : on rêve d'ouvrir des femmes, à défaut de pouvoir véritablement le faire, pour tenter de comprendre comment s'organise le système reproducteur. La matrice est instable, voire mobile à l'intérieur du corps de la femme¹⁰⁰⁰. Elle peut même être pensée comme un « animal » doué d'une vie propre¹⁰⁰¹. Pour les médecins hippocratiques, ses mouvements obéissent à une logique mécanique et hydraulique. Les migrations de la matrice sont dues à sa sensibilité particulière aux variations de chaleur et d'humidité, ainsi qu'aux odeurs. Déshydratée, la matrice se déplace dans le ventre à la recherche d'humidité. Si elle intercepte la voie respiratoire, elle peut exercer une véritable pression physique qui cause une suffocation, parfois mortelle, la fameuse *hystérie*. La santé ne peut être rétablie que si l'on parvient à faire redescendre la matrice à sa place naturelle. Cette conception d'un organe mobile, mais régi par des lois naturelles, se retrouve avec des variantes chez différents auteurs, et notamment chez Galien¹⁰⁰². Ouvrir le corps doit donc permettre de voir enfin ce mystérieux organe voyageur et peut-être de le comprendre.

¹⁰⁰⁰ Dans le *Timée* de Platon, l'organe est décrit comme un animal doué d'une vie propre : « (...) chez les femelles, ce qu'on nomme la matrice ou utérus est, en elles, comme un vivant [zōon] possédé du désir de faire des enfants. Lorsque, pendant longtemps et malgré la saison favorable, la matrice est demeurée stérile, elle s'irrite dangereusement; elle s'agit en tous sens dans le corps, obstrue les passages de l'air, empêche l'inspiration, met ainsi le corps dans les pires angoisses et lui occasionne d'autres maladies de toutes sortes". Platon, *Timée*, 91c. Relevons que chez Platon les autres parties du corps sont aussi douées d'une vie propre. Le phallus, par exemple, est également un zōon « sourd à la voix de la raison, emporté par de furieux appétits ». D'autres auteurs, comme Aristote, comparent également le cœur et les organes sexuels à un animal (*Parties des animaux*, 3, 4, 666a 20-23, 666b 16-17). Cité par Véronique Dasen, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus*, n°59, 2002, p.170.

¹⁰⁰¹ Dans le *Tiers livre*, Rondibilis se livre à une longue description de cet « animal » et des réactions qu'il entraîne : « Car Nature leurs a dedans le corps posé en lieu secret et intestin un animal, un membre, lequel n'est es hommes, on quel quelques foyes sont engendrées certaines humeurs salses, nitreuses (...), par la pointure et fretillement douloureux des quelles (car ce membre est tout nerveux, et de vif sentement) tout le corps en elles est esbranlé, tous les sens raviz, toutes affections interinées, tous pensemens confondus. (...) Et feray fin si vous adjouste, que cestuy animal assovy (si assovy peut estre) par l'aliment que Nature luy a praepré en l'homme, sont tous ses particuliers mouvemens à but, sont tous ses appetitz assoviz, sont toutes ses furies appaisées. » *Tiers Livre*, chap. XXXII, éd.cit., p. 751-753.

¹⁰⁰² Voir Véronique Dasen, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », art.cit., p.173.

Rabelais fait parodiquement montre de son savoir médical dans la description de la naissance de Gargantua, sur laquelle il nous faut revenir. Il met également en jeu des interrogations réelles. Le vocabulaire technique est omniprésent, et la naissance fabuleuse du héros est expliquée précisément par ces propriétés mobiles de la matrice ; dans un branle général, motivé autant par l'intense activité digestive que par l'instabilité féminine congénitale, tous les organes abdominaux de la géante se mettent en mouvement. L'accouchement devient ainsi l'occasion d'une véritable expérience chirurgicale, où l'ouverture et la fermeture des différents conduits est en jeu :

« Peu de temps après, elle commença soupirer, lamenter, et crier. Soudain vinrent à tas sages femmes de tous côtés. Et la tâtant par le bas, trouvèrent quelques pellauderies, assez de mauvais goût, et pensaient que ce fût l'enfant : mais c'était le fondement qui lui escappait, à la mollification du droit intestine, comme avons déclaré ci-dessus. Dont une horde vieille de la compagnie, laquelle avait réputation d'être grande médecine, (...) lui fit un restrictif si horrible que tous ses larrys tant furent oppilés et resserrés que à grande peine, avec les dents, vous les eussiez élargis, qui est chose bien horrible à penser (...). Par cet inconvénient furent au dessus relâchés les cotyledons de la matrice, par lesquels sursauta l'enfant, et entra en la veine creuse, et gravant par le diaphragme jusques au dessus des épaules (où la dite veine se part en deux), print son chemin à gauche, et sortit par l'oreille senestre. »¹⁰⁰³

L'abus de tripes conduit la géante à une indigestion telle que le travail commence. Dans la médecine de l'époque, le lien entre ces fonctions existe, mais il n'est pas obligatoirement de cause à effet. Une perturbation de la chaleur du corps peut entraîner de proche en proche des altérations de tous les organes, mais en aucun cas les médecins n'assimilent la défécation à l'accouchement aussi clairement que le fait ici le narrateur. Il ne s'agit bien sûr pas d'une erreur médicale : Gargamelle n'est pas une femme comme les autres, et son corps de géante, s'il présente les caractéristiques féminines communes, en accuse et en amplifie aussi les logiques. En posant d'emblée l'existence chez elle d'une très étroite communication entre le système digestif et le système reproductif, l'irritation de l'un provoquant l'animation de l'autre, le narrateur réitère ce qui a déjà été dit d'autres femmes dans *Pantagruel* – et qui va être dit d'autres personnages féminins dans les livres suivants, jusqu'à culminer dans la conjonction du fécal et du sexuel qu'incarnent les Andouilles : dans l'économie romanesque, procréation, digestion et déjection sont toujours très étroitement liés, voire interchangeables comme cela est le cas dans l'accouchement de Gargantua¹⁰⁰⁴, et les corps fictionnels ont une labilité informe que n'ont pas les corps réels. Exacerbant cette logique de la liberté organique, le narrateur utilise le savoir médical de Rabelais pour construire un corps où les

¹⁰⁰³ *Gargantua*, chap. V, éd.cit., p.39.

¹⁰⁰⁴ Les corps féminins chez Rabelais, caricaturaux et mécanisés, sont donc paradoxalement bien plus riches et foisonnants que ceux que la médecine de la seconde moitié du siècle va théoriser... Les nouvelles méthodes d'observation et une nouvelle attitude des médecins devant le corps féminin vont en effet substituer à l'image de la femme tronquée celle de la femme-utérus. L'« utérocentrisme » est certes valorisant (la femme est enfin reconnue comme un être spécifique) mais aussi invalidant : la femme n'est plus qu'un réceptacle, et la personne est dévorée par sa matrice. Voir Evelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993.

rapports communs sont intensifiés, et où les réactions physiques deviennent du même coup observables par tous grâce à l'agrandissement – la fiction devient un scalpel imaginaire permettant de détailler et de faire jouer entre elles les parties du corps.

La féminité superlative de Gargamelle est autant le résultat d'un grossissement carnalesque que celui d'une *amplificatio* pour des besoins scientifiques ; son corps devient le Corps dans toute sa splendeur et sa misère. Le processus déjà complexe de l'accouchement se double d'autres processus parallèles, indigestion, « mollification » puis « oppilation » pour les conduits digestifs, relâchement de la matrice par réaction au « restrictif », et ouverture des voies veineuses. Le corps féminin, dont le *Pantagruel* ne donnait à lire que les sécrétions et les ventosités (manifestations extérieures simples et facilement observables même par les profanes¹⁰⁰⁵), se complique ici de mouvements pulsatiles d'ouverture et de fermeture¹⁰⁰⁶. Un premier relâchement est brutalement contenu par l'utilisation du fameux « restrictif si horrible » qui obture l'anus et les intestins, tout en relâchant les « cotyledons de la matrice », c'est-à-dire les voies veineuses de l'utérus. Etrange médicament, qui est capable de resserrer et de dilater en même temps des organes concomitants ! Tout se passe comme si nous assistions à une réaction en chaîne qui repose sur la proximité analogique de tous ces « boyaux » : l'avalage excessif des tripes a altéré le ventre, qui en se vidant a déclenché la délivrance, et qui en se resserrant ensuite a forcé l'ouverture d'un autre passage pour permettre l'évacuation. L'enfant, ordure *quintessentielle*, peut ainsi venir au monde très noblement malgré tout, en empruntant la veine creuse de son propre chef¹⁰⁰⁷.

Mieux qu'une *Vénus des médecins*¹⁰⁰⁸, Gargamelle offre au lecteur d'un seul coup et en même temps tous les conduits et mystères du corps féminin dévoilés – et navigables à l'œil (tout comme pour le nourrisson qui va les parcourir pour sortir du corps). Badebec possédait un « comment-a-nom » d'une taille digne de sa condition, qui faisait d'elle en quelque sorte la mère de toutes les femmes ; la

¹⁰⁰⁵ Observables mais non explicables : un savoir médical est tout de même nécessaire pour aller au-delà de l'association burlesque de l'anal et du génital, savoir qui confirme opportunément ce que l'imagination pressentait. Ainsi Ambroise Paré explique que la vie de la matrice serait en partie responsable des ventosités : « L'utérus se gouffle et enfle pource que quelque substance pourrie et corrompue en iceluy se résout en vapeur et ventosités, de la rétention des menstrues, ou de la corruption de la semence, ou d'une aposteme faite en la matrice, ou fleurs blanches et autres mauvaises humeurs, qui se putrefient en icelle, ou de ventosités » Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, livre XVIII, *De la génération de l'homme*, ch. LII, éd. J.-F. Malgaigne, Paris, 1840-1841, réimp. Genève, Slatkine, II, 1970, p.751.

¹⁰⁰⁶ Comme l'utérus dans la médecine galénique, les conduits de Gargamelle sont parcourus de mouvements systoliques. « D'autres mouvements imaginaires sont au cœur de la gynécologie antique, notamment d'ouverture et de fermeture. L'utérus ne fait pas que s'ouvrir pour le passage des règles. Un mécanisme délicat régit la procréation. A l'ouverture de l'utérus pour attirer le sperme, succède sa fermeture pour le retenir et permettre que s'opère le processus de la conception. » Véronique Dasen, art.cit., p.180.

¹⁰⁰⁷ Gargantua est en effet pleinement acteur de sa naissance et, tel un petit Hercule, il emprunte la bonne voie à la croisée des chemins. Voir Ingrida Bakutyte et Paul J. Smith, « La naissance de Gargantua, le choix d'Hercule et les inondations du Nil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, PUF, 2013, p.3-14.

¹⁰⁰⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

« vieille sempiternelle » qui lui fait écho en est la digne héritière. Mais ces deux corps restaient opaques, et les énormes « solutions de continuité » ne donnaient rien d'autre à voir que leur béance. Au constat angoissé de l'opacité et de l'impenétrabilité des « callibistrs » dans le *Pantagruel* succède le fantasme d'une totale lisibilité du corps féminin dans le *Gargantua*. C'est là la conversion propre à l'ouverture médicale : contrairement à l'ouverture naturelle, qui mêle en un seul lieu physique la blessure, le gouffre, le « pertuis punais » et le « callibistrs », et qui provoque une confusion des référents indémêlable, la vivisection de Gargamelle à laquelle se livre le narrateur autorise une construction intellectuelle qui, aussi fantaisiste soit-elle, procure la satisfaction d'une visibilité panoptique. Tout voir pour chasser les demi-teintes et les flous informes.

Cependant, le jeu avec les organes exposés presque à ciel ouvert ne vient pas à bout d'une certaine irréductibilité informe du féminin : tous ces beaux conduits en mouvement sont précédés de « quelques pellauderies, assez de mauvais goût ». Le narrateur s'empresse d'expliquer qu'il s'agit là de matière fécale, l'« escappement » du « boyau culier ». Mais le texte contredit et complique d'emblée cette affirmation restrictive, et plusieurs interprétations coexistent qui brouillent le message médicalement triomphal : les sages-femmes qui tâtent l'entrejambe de Gargamelle croient dans un premier temps que ces « pellauderies » sont l'enfant, ce qui suppose qu'elles ont une consistance suffisante pour induire en erreur. Or la géante est en pleine liquéfaction, ce qui sort de son corps est mou et fuyant ; ces « pellauderies » ne seraient-elles pas une partie de ses intestins qui lui échappe ? Son malaise est tel que son corps même semble se dérober, autant parce qu'il se défait que parce qu'il est en travail. L'« oppilation » des « larrys » s'impose pour freiner cette véritable descente d'organes qui met sa vie en péril¹⁰⁰⁹. L'instabilité du corps féminin est telle qu'en effet ses organes sont susceptibles de se désolidariser du corps. L'historiette de la couture de l'honneur dans le *Moyen de parvenir* se faisait l'écho de cette idée que des parcelles du corps féminin peuvent choir si le mouvement est trop violent, et Ambroise Paré le confirme dans son récit sur le changement de sexe de Marie Germain¹⁰¹⁰ : la première interprétation de la jeune fille devenue subitement jeune homme est que ses tripes se perdent.

« (...) comme il estoit aux chams, et poursuivoit assez vivement ses pourceaux qui alloient dedans un blé, trouvant un fossé le voulut affranchir : et l'ayant sauté, à l'instant se viennent à luy développer les genitoires et la verge virile, s'estans rompus les ligamens par lesquels auparavant estoient tenus enclos et enserrés (ce qui ne luy advint sans douleur) et s'en

¹⁰⁰⁹ L'accouchement et l'« escappement » ne lui coûtent pas la vie, mais ils signent sa mort narrative : une fois la question de l'allaitement réglée (« Combien qu'aucuns docteurs Scotistes aient affirmé que sa mère l'alaita, et qu'elle pouvait traire de ses mammelles quatorze cent pippes de lait pour chacune fois. Ce que n'est vraisemblable. Et a été la proposition déclarée par Sorbonne scandaleuse, des pitoyables oreilles offensive, et sentant de loin l'hérésie. » *Gargantua*, chap. VI, éd.cit., p.43), Gargamelle disparaît tout simplement du récit, l'extrême lisibilité momentanée du corps ayant semble-t-il épuisé tout intérêt pour le personnage.

¹⁰¹⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce récit, qui joue un rôle important dans les *Essais*.

retourna larmoyant en la maison de sa mere, disant que ses trippes luy estoient sorties hors du ventre (...). »¹⁰¹¹

Si un simple saut, aussi violent soit-il, peut potentiellement motiver chez la femme une descente d'organes, que ne peut provoquer un violent accouchement gigantal ? L'insinuation des intestins hors du corps de Gargamelle est une figure de mort qui redouble les effusions stercoraires ; devenue andouille pour en avoir trop mangé, elle est pétrie elle-même de merde et de tripe. Ce mets dont elle raffole et qui cause son malheur est une image en réduction du corps féminin fictionnel qui travaille dans les *Cinq Livres* : l'intestin devient peau, et l'excrément devient aliment, comme si dans ces corps hyper-féminins aucune séparation n'était stable. Les organes communiquent tous entre eux, et la panse devient peau, le creux surface, sans autre rupture que celle des « larrys ». Les mystérieuses « pellauderies », mot dans lequel on lit la peau autant que la pelure, induisent en effet cette confusion de l'intérieur et de l'extérieur, et la géante semble se retourner comme un gant, comme une bourse ou comme une andouille – ce que l'évocation des « dents » concrétise : les « pellauderies » sont de « mauvais goût », mais elles suscitent un fantasme de digestion et de dévoration autant qu'elles transforment la mère en outre ordurière aux conduits francés. La transparence burlesque du corps maternel surmédicalisé ne saurait avoir raison de ce mouvement informe de la « pellauderie ».

S'ouvrir la chair

La réversibilité du corps féminin, qui d'un côté est en relation avec la dégradation misogyne et burlesque, est de l'autre étroitement liée à l'expérience de la *vision*. C'est parce qu'il est particulièrement imparfait et instable que ce corps misérable est susceptible d'ouverture et surtout de transformation. Trois moments dans le *Libro de la vida* mettent explicitement en scène cette traversée corporelle et la mutation de l'intérieur en extérieur et vice-versa. Nous voudrions lire ces expériences de la transverbération en parallèle avec la scène de l'accouchement de Gargantua, pour faire ressortir combien elles sont non seulement des occurrences érotiques dans l'œuvre de Thérèse d'Avila, mais aussi des manifestations du travail informe dans le féminin. Le corps de Thérèse, comme celui de Gargamelle, devient un sac d'organes interchangeable entre eux, et sa peau se fait membrane rétractile et traversable.

La première de ces occurrences décrit la vision devenue canonique du cœur de Thérèse traversé par un dard enflammé brandi par un ange :

« Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego ; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suividad que me

¹⁰¹¹ Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, chap. VII, éd. J. Céard, Genève, Droz, 1971, p. 29.

pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento. »¹⁰¹²

La pénétration de feu qui a inspiré Bernin ne s'arrête pas au cœur ; le long dard d'or s'introduit jusque dans les entrailles (« *entrañas* ») et enflamme tout le corps, qui devient une torche d'amour. Tout ce processus d'ignition ne va pas sans douleur, mais il s'agit de la douleur délicieuse dont Thérèse a déjà évoqué les contradictions, et qui fonde son vécu extatique et toute son interprétation sensuelle de l'apophatisme. L'entrée du fer surnaturel dans le corps n'est pas seule responsable de cette souffrance : le dard, comme dans l'accouplement érotique, entre et sort du corps féminin. Ce mouvement de retrait n'est pas souvent souligné, alors qu'il se trouve au cœur du passage : la narratrice l'évoque rapidement, comme pour le minimiser – est-ce parce que l'analogie sexuelle risquerait de devenir trop évidente et occulter la leçon d'oraison ?

Tout au long de ces lignes, Thérèse essaye de minimiser la présence corporelle, mais se voit obligée de concéder qu'elle joue un rôle majeur dans l'aventure (« *no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto* ») ; il s'agit de l'une des premières visions fortement érotisées dont rend compte le récit, et la narratrice craint sans doute de perdre son auditoire en le distrayant du contenu qu'elle évoque. C'est pourquoi sont mobilisées des tournures pronominales pour désigner l'objet qui pénètre et le corps pénétré : « *éste* », « *sacarle* » renvoient au dard enflammé tout en lissant sa présence textuelle ; le retournement du corps par la flamme n'est désigné que par une courte proposition, « *Al sacarle, me parecía las llevaba consigo* ». Le montage logique est ici plus subtil qu'il n'y paraît : l'éllision de la conjonction efface les relations de subordination et fait ressortir l'abondance pronominale qui crée la sensation d'une saturation physique. L'ange (« *-le* », « *consigo* ») encadre de sa présence le moi hésitant (« *me parecía* ») et emporte d'un mouvement circulaire les entrailles offertes (« *las llevaba* »). Le choix de l'imparfait fait également signe : le duratif est à comprendre avec l'indication temporelle de la phrase précédente (« *algunas veces* ») qui montre que la scène se répète. Le mouvement de pénétration-éviscération a donc lieu de manière répétée, et la vision est plus hallucinée et hallucinante que la narratrice ne semble vouloir le concéder. La concision narrative masque en effet une suspension temporelle pendant laquelle, comme dans un fragment d'éternité

¹⁰¹² « Je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe en fer avait à l'extrémité un peu de feu. De temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles ; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait tout embrasée d'amour de Dieu. La douleur de cette blessure était si vive, qu'elle m'arrachait ces gémissements dont je parlais tout à l'heure : mais si excessive était la suavité que me causait cette extrême douleur, que je ne pouvais ni en désirer la fin, ni trouver de bonheur hors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute spirituelle, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré. Il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave. Je supplie ce Dieu de bonté de le faire goûter à quiconque refuserait de croire à la vérité de mes paroles. » *Libro de la vida*, cap.29, éd.cit., p.158.

entrevu en un clin d'œil, le corps féminin est maintes fois incisé, ouvert et éviscéré, en une boucle qui serait infernale si elle n'était pas placée sous le signe du délice. L'ouverture du corps de Gargamelle procurait également du plaisir, mais seulement au lecteur, ravi d'assister à la dissection ; ici, le démontage du corps procure des émotions intenses à la narratrice, qu'elle s'efforce de communiquer tout en occultant partiellement les aspects sadiques et érotiques de la scène. Comme nous avons déjà pu le voir dans l'ostension des « comment-a-nom », plus le corps féminin est exposé et moins il *perturbe* ; ce n'est que lorsqu'il se cache, qu'il « s'escappe » et qu'il se dérobe que le texte commence à dérapier.

Le choix fait de qualifier ce dialogue entre l'âme et Dieu de « *requiebro* » métaphorise le mouvement de va-et-vient et la perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur : le terme désigne le mot galant et le commerce amoureux, mais aussi la cassure (« *quiebro* ») que l'on réitère (« *re-* ») ; son étymologie, que Thérèse ne pouvait qu'ignorer, ne connaissant pas le Latin, vient en outre ajouter une dimension vibratile à l'ensemble¹⁰¹³. Maintes fois brisé, les membres épars puis rassemblés sans cesse, le corps extatique est une peau tendue dont on ne saurait déterminer la face et le revers.

Il y a un plaisir de la plaie évident dans ces descriptions. Celle qui remet en jeu la figure du Christ, non plus en « image » mais en effigie, évoque la réversibilité du corps du Sauveur en des termes proches à ceux employés pour évoquer la transverbération :

« Estando yo una vez importunando a el Señor mucho porque diese vista a una persona que yo tenía obligación, que la había del todo casi perdido, yo tenía gran lástima y temía por mis pecados no me había el Señor de oír. Aparecióme como otras veces y comencéme a mostrar la llaga de la mano izquierda, y con la otra sacava un clavo grande que en ella tenía metido. Parecíame que a vuelta del clavo sacava la carne. Víase bien el gran dolor, que me lastimava mucho (...). »¹⁰¹⁴

Alors qu'il est question de voir et de perdre la vue, le Christ apparaît et se fait triplement visible, puisqu'il se rend présent (« *aparecióme* »), qu'il montre sa plaie et qu'en plus il offre l'intérieur de son corps au regard (« *sacava la carne* »). L'adoration des plaies et le cannibalisme religieux opèrent dans la chrétienté depuis longtemps, et le corps du Crucifié est consommé rituellement tout comme visuellement. Thérèse convoque ici ces habitudes liturgiques tout en faisant de l'ostension christique

¹⁰¹³ *Recrepare*, dans sa construction transitive signifie « faire retentir » et dans sa construction intransitive, « résonner ». Le « *requiebro* » participe donc à la réversibilité de l'ensemble, induisant une mutabilité du point de vue analogue à la mutabilité corporelle de la narratrice, à la fois en dedans et en dehors de son propre corps.

¹⁰¹⁴ « Une personne à qui j'avais de l'obligation ayant presque entièrement perdu la vue, j'en fus si affligée, que je suppliai avec importunité Notre-Seigneur de la lui rendre ; je craignais toutefois que mes péchés ne me rendissent indigne d'être exaucée. Cet adorable Sauveur m'apparut alors comme il l'avait fait tant d'autres fois, me montra la plaie de sa main gauche, et en tira avec sa main droite un grand clou dont elle était percée. Il me semblait que le clou emportait en même temps la chair. Je fus émue de la plus tendre compassion, en songeant à l'excès de douleur que devait endurer mon divin Maître. » *Libro de la vida*, cap.39, éd.cit., p.215.

une figure féminine et une image sublimée de son propre corps : le verbe « *lastimava* » qui désigne la souffrance du Christ est en fait attribué à la narratrice. Ce n'est pas le Christ qui souffre de voir sa chair ouverte mais elle-même, dans un mouvement d'identification qui nous semble aller au-delà de *l'imitatio christi*. Corps souffrant, offert aux regards dans toute sa misère et sa souillure, le corps du Christ se fait femme par l'identification qu'opère Thérèse entre l'ouverture de la chair sainte et l'ouverture de la chair humaine. L'enjeu de ces visions est en effet la substitution d'un corps par l'autre, la confusion totale du Moi dans l'Autre. Elle est consommée quelques pages plus loin, lorsque le Christ dit à la narratrice « *Ya eres mía y Yo soy tuyo* »¹⁰¹⁵. L'identification a eu lieu, et l'ouverture totale est désormais possible, qui arrive sans crier gare, un jour de pluie :

« Viéenne algunas veces unas ansias de comulgar tan grandes, que no sé si se podría encarecer. Acaecióme una mañana que llovía tanto, que no parece hacía para salir de casa. Estando yo fuera de ella, yo estava ya tan fuera de mí con aquel deseo, que aunque me pusieran lanzas a los pechos, me parece entrara por ellas, cuantimás agua. Como llegué a la iglesia, diome un arrobamiento grande. Parecióme vi abrir los cielos, no una entrada como otras veces he visto. »¹⁰¹⁶

Après le feu, l'eau met la narratrice à l'épreuve ; la flamme de son désir ne saurait être éteinte par une simple pluie là où elle n'a pas succombé aux lances. Elle aurait néanmoins pu être soufflée par l'enfermement : Thérèse ne cesse d'évoquer la sortie hors de soi, mais pour une femme, la première sortie et la plus difficile est celle du chez soi. Affranchie, la voix qui parle ici aurait dû rester à l'intérieur pour se protéger du péché et des intempéries, mais elle est *déjà* dehors – et qui plus est déjà hors d'elle-même. Cette femme est décidément très peu à sa place, qui non seulement franchit les murs de la maisonnée, mais brave aussi des torrents d'eau, des lances, sa propre peau et enfin les portes des cieux. La « solution de continuité » est ici spirituelle, mais tout aussi béante et sexuée que celle de Badebec ! La chair qui s'ouvre et se retourne abolit les limites, et offre enfin une liberté à ce corps tant terrassé. Thérèse a laissé derrière elle ses organes dépecés, elle peut donc voir s'ouvrir de plus hautes sphères où pénétrer à son tour. *L'informisation* du corps a déclenché une logique expansionniste du corps féminin qui se pare désormais des attributs masculins (résistance, autonomie, libre mobilité) – tout en gardant ses capacités inquiétantes et déclassantes. Ce corps de « *ruin mujer* » et cette écriture qui le tient ensemble sont de redoutables armes de frappe chirurgicale...

¹⁰¹⁵ « Tu es enfin à moi et Je t'appartiens », *Libro de la vida, ibid.*, p.221.

¹⁰¹⁶ « De temps en temps, je me sens saisie d'un si ardent désir de communier, que nulles paroles ne sont capables de l'exprimer. Cela m'arriva un matin où la pluie, tombant par torrents, semblait m'interdire de faire un pas hors de la maison. Je sortis néanmoins, et je me trouvai bientôt tellement hors de moi par la véhémence de ce désir, que, quand on aurait dressé des lances contre ma poitrine, j'aurais passé outre ; qu'on juge si la pluie pouvait m'arrêter ! A peine arrivée à l'église, j'entrai dans un grand ravissement. Le ciel qui, les autres fois, ne s'était ouvert que par une porte, parut s'ouvrir à mes yeux dans toute son étendue. » *Libro de la vida, ibid.*, p.221.

Comment ravalé le corps

L'ouverture pseudo-médicale du corps féminin permet d'exorciser des peurs et de susciter le rire par la mise en scène d'une monstruosité quotidienne. La puissance dérangeante de ce corps pétri de mystère et d'imprévu n'est néanmoins pas circonscrite par le scalpel de la fiction : il y a toujours un bout qui dépasse et une « pellauderie » qui s'insinue là où on ne l'attend pas, qui rappellent inlassablement combien il faut se méfier de ces Autres muets mais sournois. Il faut d'autant plus s'en méfier quand ils prennent la plume, et entendent *agir* l'ouverture de leur propre corps : les « pellauderies » s'enflamment, et le récit avec. Découper et ouvrir le corps féminin n'est en effet pas réservé aux narrateurs masculins : des narratrices peuvent s'approprié le *topos*, nous venons de le voir chez Thérèse d'Avila qui, pour les besoins de la communication d'une expérience intérieure, recourt à l'arsenal visuel de l'art et de la littérature de son temps. Quelle meilleure manière en effet d'inviter l'informe dans un texte qu'en y installant l'entraille féminine ? Son effort de rendu *de l'intérieur* de l'expérience de l'ouverture du corps féminin permet également de lire combien dans le récit du découpage et de l'entaille c'est aussi une parole qui est en jeu, une parole qui saisit l'occasion de l'informe pour défaire le discours familier et s'ouvrir à l'ineffable. Mais lorsque le découpage confine à la destruction, quelle parole reste-t-il ? Une fois la défiguration complétée, quelque chose peut-il encore faire retour ?

La question se pose avec insistance dans *l'Heptaméron* : les corps féminins sont constamment menacés d'entaille, et le monde entier semble conspirer pour abattre les murailles de la vertu et pouvoir se délecter de cette chair en charpie. Toutes ces ouvertures partielles des corps féminins ont pour motivation l'assaut sexuel, et seule l'ouverture du visage de Florinde est perpétrée volontairement par un personnage féminin. Il ne s'agit pas ici d'assouvir une curiosité génitale, mais bien de redoubler symboliquement l'agression sexuelle d'une agression par l'épée. Aux scènes de coupure il faut joindre les scènes de festin cannibale où un corps de femme est *mangé*, celle esquissée par l'amant vorace dans l'histoire de Florinde et d'Amadour, et celle concrètement décrite dans la 51^e nouvelle. L'histoire de dévoration ne se trouve pas dans la nouvelle elle-même mais dans le débat qu'elle suscite : commentant la cruauté du Duc italien, qui fait pendre l'une des dames de son épouse pour la punir d'une bien petite faute, les devisants évoquent les vices des Transalpins ; Guebron renchérit et apporte en exemple une courte histoire d'horreur.

La scène se passe lors de la prise de Rivolta par les Français, et a pour protagoniste un capitaine italien. Compagnon civil et apprécié, il déchaîne subitement et atrocement sa violence – le recueil le dit à maintes reprises, ce sont les plus vertueux en apparence qui sont capables des pires péchés. L'historiette du capitaine serait l'illustration guerrière de ce principe, évoqué par ailleurs en contexte

religieux¹⁰¹⁷. La raison qui est donnée aux scènes d'horreur décrites est politique, le capitaine étant un Gibelin vouant une haine apparemment sans partage au parti Guelfe.

« Vrayement, dist Guebron, quand Rivole fut prinse des François, il y avoit un capitaine Italien, que l'on estimoit gentil-compagnon, lequel voyant mort un, qui ne luy estoit ennemy, que de tenir sa part contraire de Guelphe à Gibelin, luy arrachea le cueur du ventre, et le rotissant sur les charbons à grand haste le mangea, et respondit à quelques uns, qui luy demandoient, quel goust il y pouvoit trouver, que jamais il n'avoit mangé si savoureux ne si plaisant morceau que cestuy là. »¹⁰¹⁸

Ces scènes de cruauté extrême, dans lesquelles des hommes d'honneur se livrent à des exactions d'une brutalité inouïe sont la matière commune des histoires tragiques. Or le traitement qui est réservé ici au motif de la dévoration du cœur est atypique : il ne s'agit pas d'une scène classique de cœur mangé¹⁰¹⁹, qui implique la plupart du temps qu'on serve l'organe à une tierce personne, à son insu, suscitant une révélation puis une explication de l'acte inhumain. Le boucher sanguinaire coïncide dans ce court récit avec le cannibale, qui est donc totalement conscient de son acte. Par ailleurs, la conclusion du repas n'attend aucune interprétation, et il semble se suffire à lui-même. Le capitaine italien, sans doute déçu de n'avoir pas pu tuer lui-même un ennemi juré (« voyant mort un »), se jette sur le cadavre pour lui arracher le cœur, qu'il va ensuite manger avec une grande avidité, comme s'il s'agissait là d'un mets de choix. Afin qu'aucun doute ne persiste sur l'inhumanité du personnage, sa « grand haste » devient plaisir gustatif revendiqué (« si savoureux ne si plaisant morceau »). La gratuité d'une telle scène et de tels propos surprend : il est en effet question de la cruauté des Italiens, mais cet exemple dépasse tout entendement. Pourquoi ce déchaînement subit et immotivé de violence ? La suite indique qu'il s'agit non pas tant de rejouer une dévoration de cœur que de préparer l'ouverture d'un autre corps.

La description du monstre sanguinaire pourrait s'être arrêtée à un premier cadavre, mais l'historiette cruelle est convoquée dans une discussion sur la cruauté d'un Italien à l'encontre d'une dame innocente, il faut donc l'inscrire dans le débat et la motiver : le capitaine s'en prend alors à un corps de femme.

« Et non content de ce bel acte, tua la femme du mort, et en arrachant de son ventre le fruit, dont elle estoit grosse, le froissa contre les murailles, et emplit d'avoine les deux corps, du mary et de la femme, dedans lesquels il fait manger ses chevaux. »¹⁰²⁰

¹⁰¹⁷ Voir Gary Ferguson, « Mal de vivre, mal de croire : l'anticléricisme de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Seizième siècle*, n°6, 2010, p.151-163.

¹⁰¹⁸ *L'Heptaméron*, 51^e nouvelle, éd.cit., p.472-473.

¹⁰¹⁹ Ce genre de scène s'insère en général dans le contexte amoureux : un mari qui surprend sa femme adultère l'oblige à manger le cœur de son amant. Marguerite de Navarre propose une variation sur ce thème dans sa 32^e nouvelle. Voir Milad Doueïhi, *Histoire perverse du cœur humain*, Paris, Seuil, 1996.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 473.

En quelques lignes, le lecteur est pris de vertige : la femme qu'on met en pièces n'est pas n'importe quelle femme, mais celle du mort lui-même, et elle est enceinte. Une fois ouverte, ce n'est pas le cœur qui lui est arraché du ventre mais le fœtus qu'elle porte. Il s'agit bien évidemment d'anéantir complètement l'homme, en tuant sa moitié et sa descendance comme s'ils étaient des extensions de son propre corps. L'anéantissement va jusqu'à la dégradation des cadavres, devenus mangeoires pour chevaux. Guebron livre ici la matrice de toutes les histoires tragiques, avec son entassement de corps mutilés, son absence totale de pitié, son acharnement. C'est sans doute ce caractère prototypique qui a fait que cette nouvelle dans la nouvelle n'ait pas beaucoup attiré l'attention. Son narrateur se charge d'ailleurs bien de passer rapidement outre, comme confirmant le fait que, malgré sa virulence, cette histoire n'a rien de surprenant ni de remarquable, qu'elle n'est qu'une intensification de celle du Duc cruel. « Pensez si cestuy là n'eust bien faict mourir une fille, qu'il eust soupçonnée luy faire quelque déplaisir¹⁰²¹, conclut le devisant. Si ce capitaine a ainsi dévoré et détruit trois êtres pour une raison concevable (on sait la haine pluriséculaire entre Guelfes et Gibelins¹⁰²²) mais somme toute bien tenue, il aurait forcément tué une « fille » qui lui aurait déplu.

La conclusion est pauvre au regard de la matière qu'elle traite, et peu intéressante pour l'élucidation de la leçon morale qu'il aurait fallu tirer de l'histoire du Duc d'Urbin. Les devisants d'ailleurs ne s'arrêtent point à commenter ce déferlement d'entrailles, et évoquent à la suite l'inquiétude que provoque un mauvais mariage. Est-ce à dire qu'il s'agirait ici d'un passetemps tragique, sans autre conséquence ? Il nous semble que la double profanation du corps féminin, par ouverture puis par comblement, mérite un peu plus d'attention. La dévoration du cœur masculin apparaît comme le prétexte qui motive l'ouverture du corps féminin : dans *l'Heptaméron* on ne s'acharne pas sans raison sur une dame, il faut donc qu'il y ait, en l'absence de motifs érotiques, au moins un prétexte pour couper dans la chair. Il s'agit bien d'une excuse, puisque le passage d'un corps à l'autre se fait par l'entremise d'une locution intensive, « non content », qui ne fait qu'indiquer la rage inextinguible du personnage. Pourquoi n'a-t-il pas directement mangé le cœur de cette femme ? Il est vrai que ce sont les cœurs des hommes que l'on dévore, et les ventres des femmes que l'on arrache. Mais cette spécialisation des massacres suppose aussi une gradation dans la cruauté : il est cruel de manger le cœur d'un homme, encore plus cruel de tuer sa femme en l'éviscérant, et proprement monstrueux de s'acharner sur « de son ventre le fruit ». La présence de ce fœtus sert les besoins du portrait macabre, mais elle est aussi toute naturelle, puisqu'ouvrir une femme suppose d'aller à la rencontre de ses organes génitaux, et donc de sa matrice ; les femmes sont avant tout un utérus, qui est le plus

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 473.

¹⁰²² Même si en 1509, date de la prise de Rivolta, elle commence à dater – sa virulence chez le capitaine en est d'autant plus gratuite et éclatante.

souvent habité. La Narratrice partage-t-elle avec les médecins cette vision appauvrie du corps féminin ?

Il nous semble que cette ouverture à tous les vents d'un corps féminin, autorisée par l'ouverture préalable d'un corps masculin, est plutôt porteuse d'un vertige déclassant : la Narratrice de *l'Heptaméron* met en scène mille morts de femmes, mille scènes d'ouverture du corps, mais jamais elle ne s'accorde le loisir de la destruction totale. Il y a ici comme une joie de la dégradation, la femme qui écrit s'acharnant à retourner la Femme écrite. Comme Thérèse d'Avila, mais sans la prime spirituelle attendue, Marguerite de Navarre fait ostension de la misère organique tout en prenant un malin plaisir à attenter contre la sainteté du corps procréateur. La Narratrice s'en prend à une femme enceinte en tant qu'il s'agit de la Femme, et saisit l'occasion pour décrire une scène de pénétration totale. C'est l'Utérus qui est la victime des attaques, qu'il s'agisse de le stériliser ou de le posséder complètement par comblement. Quelque chose de la blessure du lion du *Pantagruel*, que la mousse avait refermée, se rejoue ici en mode dysphorique : les corps, celui de l'homme comme celui de la femme, sont totalement remplis, mais au lieu de « guérir », ils deviennent auge. La focalisation de l'historiette sur la dégradation du corps féminin, doublement éviscéré (puisqu'on lui arrache les entrailles et le fruit qu'elles portent), nous semble être lisible dans l'ambiguïté qui réclame la précision « du mary et de la femme » : l'antécédent de « deux corps » pourrait en effet être « la femme » et « le fruit », son enfant. L'horreur et la fascination de l'éviscération et de l'infanticide est telle que le lecteur hypnotisé doit être ramené à l'attention par un rappel de la logique : ce sont le mari et la femme qui sont visés, l'historiette raconte une scène tragique, rien de plus.

Une fois de plus, comme dans la description des murailles de Paris, le recours à l'informe par découpe et ostension des organes a figé le texte dans une image impossible qu'il faut désamorcer et évacuer pour que le récit puisse reprendre. Le féminin affole l'informe, mais ce faisant, il l'abolit dans la cruauté – la crudité des chairs rend leurs séductions inopérantes, le corps féminin vidé de ses organes, réifié en mangeoire, devient l'équivalent vide d'un corps masculin *naturalisé* à ses côtés.

3.2.3 La (con)fusion des sexes et des genres

Par l'entremise de l'inquiétant féminin, la séparation des sexes devient hésitante. La prolifération des *trous* ménage des creux dans le texte par lesquels s'engouffre la menace de castration et surtout celle de l'indistinction ; l'ouverture chirurgicale et fantasmagorique du corps féminin, pour offrir son ventre et ses viscères à la lecture du regard et au désir de dévoration, permet d'arrêter partiellement ce glissement vers l'indéterminé. Or la virulence avec laquelle les textes réitèrent l'incision et la découpe indiquerait que la tâche est sans cesse à recommencer, que la confusion menace dès que la vigilance se relâche. Le corps féminin n'est peut-être pas toujours capable de se relever des agressions auxquelles il est soumis, mais il entraîne dans sa chute bien des certitudes.

La misogynie apparaît ainsi comme une tentative partiellement infructueuse de rétablir l'ordre du monde par l'opposition nette du féminin et du masculin, et par la subordination du premier au deuxième. Le discours séparateur parvient à fixer dans les textes des figures efficaces du sexe féminin, telles que le « pertuis punais » ou la « solution de continuité », mais dans son effort différenciateur il crée aussi des images d'une dissemblance telle (des images rigides de vagins dentés ou couturés aux figures ramollies d'organes fuyants) qu'une autre corporéité se met en branle et vient brouiller les catégories précieusement consolidées. Lorsque les Narratrices se saisissent de ce discours, elles le mènent jusqu'à ses ultimes conséquences : d'un côté elles ouvrent le corps jusqu'à le rendre réversible, et inventent ainsi une sorte d'hyper-sexe qui mêle le féminin au masculin puis s'élançent vers le Tout où la distinction n'a plus cours ; de l'autre, elles s'acharnent sur le corps féminin en gommant toutes ses spécificités, et ramènent la différence à l'identité par le rappel de la périssabilité de la chair.

L'avènement de l'informe qu'autorise l'exploration du féminin apparaît alors non plus comme un danger, mais comme une chance : les mêmes voix qui se sont fait les porte-parole du discours misogyne travaillent des figures du mélange et de la confusion, et s'offrent la liberté de penser de nouveaux corps, plus ouverts à la labilité du monde et aux fluctuations de l'écriture.

Femmes masculines, hommes féminins : le « tiers genre »

Les interrogations que suscite chez Montaigne le corps féminin, et la Femme en général, nous semblent participer de ce mouvement volontaire vers l'indistinction. Cette préoccupation revêt tout d'abord la forme du fait divers dans « De la force de l'imagination », où Montaigne rapporte le cas de Marie Germain qu'il avait déjà consigné dans son *Journal de voyage*¹⁰²³. L'écrivain se fait par deux fois l'écho d'un fait dont il a entendu lui-même le récit, et dont la véracité est également avérée par l'écrit¹⁰²⁴. L'histoire vraie de ce changement de sexe contemporain¹⁰²⁵ l'intéresse au plus haut point,

¹⁰²³ « L'autre histoire, c'est d'un homme encore vivant nommé Germain, de basse condition, sans nul métier ni office, qui a été fille jusques en l'âge de vingt-deux ans, vue et connue de tous les habitants de la ville, et remarquée d'autant qu'elle avait un peu plus de poil autour du menton que les autres filles ; et l'appelaient-on Marie la barbue. Un jour, faisant un effort à un saut, ses outils virils se produisirent, et le cardinal de Lenoncourt, évêque pour lors de Châlons, lui donna nom Germain. Il ne s'est pas marié pourtant ; il a une grande barbe fort épaisse. Nous ne le sûmes voir, parce qu'il était au village. Il y a encore en cette ville une chanson ordinaire en la bouche des filles, où elles s'entr'avertissent de ne faire plus de grandes enjambées, de peur de devenir mâles, comme Marie Germain. Ils disent qu'Ambroise Paré a mis ce conte dans son livre de chirurgie, qui est très certain, et ainsi témoigné à M. de Montaigne par les plus apparents officiers de la ville. » Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, éd. F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983, p.78.

¹⁰²⁴ Le *Journal de voyage* cite Ambroise Paré, mais la référence explicite disparaît dans les *Essais*. Le traitement que Paré réserve à l'histoire de Marie Germain est médical : suite au chapitre consacré aux hermaphrodites (chap. VI), il développe quatre cas de métamorphoses sexuelles, dont celui de Marie Germain qu'il a pu rencontrer en personne. « Aussi estant à la suite du roy, à Vitry le François en Champagne, j'y vis un certain personnage nommé Germain Garnier : aucuns le nommoient Germain Marie, parce qu'estant fille estoit appellé Marie ; jeune homme de taille moyenne, trappe, et bien amassé, portant barbe rousse assez espaisse, lequel jusqu'au quinzième de son aage avoit esté tenu pour fille, attendu qu'en luy ne se monstroient aucune

non pas tant pour des raisons médicales, mais en ce qu'il illustrerait la puissance de l'esprit sur le corps. A la lecture du récit, néanmoins, on s'aperçoit qu'il n'en est rien : ce n'est pas tant l'imagination qui fait muter Marie en Germain, mais l'action mécanique.

« Passant à Vitry-le-François, je peuz voir un homme que l'Evesque de Soissons avoit nommé Germain, en confirmation, lequel tous les habitans de là ont cogneu et veu fille, jusques à l'aage de vingt deux ans, nommée Marie. Il estoit à cett'heure-là fort barbu, et vieil, et point marié. Faisant, dict-il, quelque effort en sautant, ses membres virils se produisirent : et est encore en usage, entre les filles de là, une chanson, par laquelle elles s'entradvertissent de ne faire point de grandes enjambées, de peur de devenir garçons, comme Marie Germain. »¹⁰²⁶

Le récit est jusqu'ici conforme à celui du *Journal de voyage*, plus elliptique et moins fourni en détails circonstanciels, mais on retrouve toujours le même personnage, les instances religieuses qui entérinent le changement de sexe par le changement de nom, et la chanson des jeunes filles du pays, qui intègre le phénomène dans la chronique. L'inscription du fait extraordinaire dans la parole populaire naturalise le monstre, et ajoute une véracité supplémentaire à l'histoire ; les jeunes filles qui chantent relaient le narrateur de l'intérieur, et tirent une première leçon de l'événement, qui le dispense de reprendre la matière médicale dans sa propre conclusion. L'avertissement aux jeunes filles est donné par des semblables, la mutabilité du sexe imparfait est ainsi reconnue par les intéressées elles-mêmes, il n'est donc plus nécessaire de s'attarder sur des considérations purement physiques. Dans le passage d'un régime de discours à l'autre, l'anecdote entendue est devenue événement vécu (« je peuz voir »), ce qui en autorise l'appropriation, et l'infléchissement du fait divers en preuve dans l'argumentation en cours :

« Ce n'est pas tant de merveille que cette sorte d'accident se rencontre frequent : car si l'imagination peut en telles choses, elle est si continuellement et si vigoureusement attachée à ce subject, que, pour n'avoir si souvent à rechoir en mesme pensée et aspreté de desir, elle a meilleur compte d'incorporer, une fois pour toutes, cette virile partie aux filles. »¹⁰²⁷

marque de virilité, et mesme qu'il se tenoit avec les filles en habit de femme. Or ayant atteint l'aage susdit, comme il estoit aux chams, et poursuivoit assez vivement ses pourceaux qui alloient dedans un blé, trouvant un fossé le voulut affranchir : et l'ayant sauté, à l'instant se viennent à luy developper les genitoires et la verge virile, s'estans rompus les ligamens par lesquels auparavant estoient tenus enclos et enserrés (ce qui ne luy advint sans douleur) et s'en retourna larmoyant en la maison de sa mere, disant que ses trippes luy estoient sorties hors du ventre : laquelle fut fort estonnée de ce spectacle. Et ayant assemblé des Medecins et Chirurgiens, pour là-dessus avoir advis, on trouva qu'elle estoit homme, et non plus fille : et tantost apres avoir rapporté à l'Evesque, qui estoit le defunt Cardinal de Lenoncourt, par son autorité et assemblée du peuple, il receut le nom d'homme : et au lieu de Marie (car il estoit ainsi nommé auparavant) il fut appellé Germain, et luy fut baillé habit d'homme : et croy que luy et sa mere sont encore vivans. » Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, éd.cit., p. 29.

¹⁰²⁵ L'hermaphrodisme et le travestissement font partie de cette interrogation sur la place du féminin dans la société, interrogation que Montaigne partage avec ses contemporains. Voir Audrey Gilles-Chikhaoui, « Henri Estienne, Ambroise Paré et Montaigne face à la confusion des genres : faits divers sur l'hermaphrodisme et le travestissement féminin à la Renaissance », *Littératures classiques*, n°78, 2012, p.111-126.

¹⁰²⁶ *Essais*, I, 21, éd.cit., p.99.

¹⁰²⁷ *Idem*.

La conclusion du cas de Marie Germain, faisant fi du détail de l'histoire, fusionne deux lignes de réflexion introduites auparavant, celle qui concerne la « jeunesse bouillante », et celle qui touche aux effets de l'imagination sur le corps (avec l'histoire du roi Cyppus par exemple, qui se fait pousser des cornes sur la tête pour trop avoir pensé à des taureaux). Comme Iphis, Marie Germain aurait muté de femme en homme par la seule force de son désir occulte. Jeune et bouillante, elle aurait été par trop occupée aux affaires du sexe, ce qui lui a fait pousser des organes masculins. Or rien dans son histoire n'indique que la jeune fille aurait été plus occupée qu'une autre de cet obsédant désir phallique (« aspreté de désir »). Sans doute devons-nous comprendre que toute jeune fille est sans cesse préoccupée par le sexe opposé, et plus encore, que toute jeune fille désire devenir un garçon. La chanson d'avertissement serait-elle alors une forme d'assouvissement de ce désir par antiphrase ? Les jeunes filles chantent une mise en garde parce qu'il serait si facile de se laisser aller, qu'une exorcisation du désir serait nécessaire, qui rappelle à ses folles femelles leur place organique et sociale. L'intensité du désir semble en tout cas être celle du narrateur lui-même : l'histoire de Marie Germain lui permet de laisser libre cours à ses angoisses sur la confusion des genres et sur la défaillance du masculin. Le phallus féminin que construit le cas « vu » à Vitry-le-François appelle une autre figure du dérèglement érotique, celle du « nouement d'aiguillettes » et de l'impuissance masculine. La suite de l'essai développe longuement la question de l'impossible maîtrise du phallus (avérée ironiquement par sa puissance fantasmatique chez Marie Germain – ce phallus si hardi à pousser aux jeunes filles est le même qui, chez les hommes, refuse de se « roidir » quand il le devrait) et du corps en général.

Marie Germain serait donc un opérateur informe permettant à Montaigne d'incorporer dans son texte un corps ambigu, celui d'une femme-homme qui met à distance la douloureuse réalité masculine, trop souvent défaillante. Bien que le discours misogynne ait sa place¹⁰²⁸, il n'y a pas dans les *Essais* de virilité triomphante ; la féminité, espace étrange et troublé qui se dérobe, ouvre le texte à la perplexité, et permet la construction d'un troisième genre à la croisée des deux autres. A l'inverse du corps de Marie Germain, qui secrète ses propres organes, le texte digère en lui le féminin, et l'intègre subrepticement dans le vécu corporel masculin. L'énonciation se met alors à déraisonner, et bâtit en dysfonctionnant un tout nouveau sujet de l'écriture. Le modèle en serait le Socrate de l'« Apologie de Raimond Sebond », à la fois femme et homme, et qui endosse les fonctions des deux sexes :

« Socrates disoit que les sages femmes, en prenant ce mestier de faire engendrer les autres, quittent le mestier d'engendrer, elles ; que luy, par le tiltre de sage homme que les Dieux lui

¹⁰²⁸ Voir Richard L. Regosin, « Rhétorique de la femme : « de farder le fard » », *Montaigne et la rhétorique*, John O'Brien, Malcolm Quainton et Jams J. Supple (éds.), actes du colloque de Saint Andrews (28-31 mars 1992), Paris, Honoré Champion, 1995, p.221-231.

ont deféré, s'est aussi desfait, en son amour virile et mentale, de la faculté d'enfanter ; et se contente d'aider et favorir de son secours les engendrans, ouvrir leur nature, graisser leurs conduits, faciliter l'issue de leur enfantement, juger d'iceluy, le baptizer, le nourrir, le fortifier, le mailloter et circonscrire : exerçant et maniant son engin aux perils et fortunes d'autrui. »¹⁰²⁹

La sage-femme est masculine, en ce qu'elle renonce à la procréation, tâche principale voire unique du sexe féminin ; elle se défait ainsi volontairement de son genre, pour mieux aider d'autres femmes à accomplir leur destinée physique. Fils de sage-femme, accoucheur d'esprits par choix, Socrate devient une « femme hommasse » autant qu'un homme féminisé, ce que le néologisme « sage-homme » permet de valoriser : dans son transit du masculin vers le féminin, Socrate fait preuve de sagesse. La métaphore de la procréation qui désigne la création intellectuelle est ainsi actualisée : l'enfantement spirituel, forme intense et sublimée (parce que masculine) de l'accouchement, est permis par l'entremise de cet homme qui n'en est pas tout à fait un. Les genres et leurs fonctions s'empilent à travers l'image convenue, Socrate en tant qu'homme ayant la capacité d'enfanter (symboliquement), mais choisissant d'y renoncer en tant que femme, pour devenir une figure de père et de mère à la fois. Cette indécidabilité sexuelle lui permet de s'introduire dans les méandres intestinaux de la pensée et de la faire advenir. Montaigne file la métaphore, mais ce faisant, il la détourne et en intensifie la corporéité : l'esprit se féminise et devient un corps ouvrant, dont les « conduits » sont visibles et manipulables par un « engin » qui est à la fois un phallus, un outil chirurgical et une parole.

Le masculin, parti à l'appropriation du féminin, se retrouve colonisé par lui, et accouche d'un « tiers genre »¹⁰³⁰ qui serait celui-là même de la voix auctoriale des *Essais*. Le masculin défaillant qui parle s'arroge les prestiges et les capacités du féminin pour mieux marquer l'originalité de son entreprise :

« (...) il semble qu'il y ait une autre production venant de nous, qui ne soit pas de moindre recommandation : car ce que nous engendrons par l'ame, les enfantemens de notre esprit, de notre courage et suffisance, sont produits par une plus noble partie que la corporelle, et sont plus nostres ; nous sommes pere et mere ensemble en cette generation (...). »¹⁰³¹

Le travail de la pensée conçu comme un travail d'enfantement est une image classique, et Montaigne la mobilise ailleurs, comme dans l'« Apologie de Raimond Sebond » ; la formulation est néanmoins frappante, qui transforme l'instance d'écriture en un être bisexuel¹⁰³², à la fois homme et femme. Le

¹⁰²⁹ *Essais*, II, 12, éd.cit., p.509.

¹⁰³⁰ L'expression est employée par Montaigne pour désigner les dogmatiques, mais venant à la suite du développement sur Socrate « sage homme », il nous semble jouer plutôt le rôle de clause pour toute l'argumentation sur le genre. *Ibid.*, p.509.

¹⁰³¹ *Essais*, II, 8, éd.cit., p.399-400.

¹⁰³² « (...) these words might simply express the conventional, patriarchal, and often misogynistic appropriation [of the metaphor of procreation]. For the time being let me say only that whatever "intent" of the historical Montaigne of the "meaning" of the first-person speaker in the text, I have read these words, and others like them, as nothing more or less than a possible breach in the traditional claim of phallic conception, as an aporia or a gap through which I can obtrusively assay their rhetorical, thematic, and structural implications within

mode de production et de création des *Essais* s'est complexifié : « De l'oisiveté » les comparait aux « amas et pièces de chair informes »¹⁰³³ qu'engendre la femme privée de la semence masculine, et leur attribuait ainsi une naissance *sine patre* problématique ; la dualité nécessaire à la procréation est ici rétablie, mais elle dépasse le simple cadre de l'engendrement, et le père est doté potentiellement d'un corps capable d'accoucher. Le recours à l'image féminine sème le trouble dans le genre et dans le texte, qui se construit une voix en transit, ni androgyne ni hermaphrodite, mais toujours en voyage d'un pôle à l'autre, en mouvement dans les corps et les rôles, tentant infructueusement de fixer une nature corporelle et manifestant sa frustration tout en se délectant des potentialités infinies de surprise et d'étonnement que motive cette même indétermination.

Androgynes dégradés

La fable ovidienne de la nymphe Salmacis, s'unissant à jamais au bel Hermaphrodite, suscite nombre de commentaires et de réécritures, parmi lesquelles l'élaboration d'un corps multiple et complexe chez Montaigne pourrait figurer. L'union plus ou moins problématique des deux sexes est remise en jeu par la rencontre à la Renaissance d'Hermaphrodite avec le mythe de l'androgyne platonicien¹⁰³⁴. Androgyne et hermaphrodite sont synonymes chez la plupart des auteurs de l'époque, ce qui signale la difficulté à envisager l'union des sexes en dehors du puissant mythe philosophique, et qui indique également l'étroite parenté perçue entre les deux figures. Hermaphrodite a beau être dans la fable une figure de l'impuissance et de la perte, puisque c'est un dieu déchu et incomplet¹⁰³⁵, il est l'équivalent de l'Androgyne en ce qu'il brouille les frontières établies des sexes et propose une troisième manière de penser le corps. En outre, il existe des hermaphrodites réels offerts à l'expérience, que les médecins et les savants s'évertuent à intégrer dans le classement des êtres : s'agit-il de monstres ? Sont-ils stériles, ou sont-ils une forme supérieure d'être intégrant pleinement les capacités des deux sexes ? Ambroise Paré élargit l'interrogation, nous l'avons évoqué, à toutes les manifestations du bisexualisme organique dont il a connaissance. Le corps « plus-que-parfait »

textuality itself. Entering the *Essais* in this way, I have found in their obsessive, self-reflexive preoccupation with writing that they problematize the opposition between male and female, complicate simple or exclusive notions of sexuality and gender, and in effect create and exploit the very conditions that allow textual production to be formulated as an androgynous act. Without seeking to transform Montaigne into a profeminist or to underplay the traditional patriarchal attitudes expressed in the *Essais*, the reading uncovers a more complex textual, and sexual, dynamic than the "father" figure and that of his "son" might have suggested at the outset. » Richard L. Regosin, *Montaigne's Unruly Brood: Textual Engendering and the Challenge to Paternal Authority*, op.cit., p.185.

¹⁰³³ *Essais*, I, 8, éd.cit., p.32.

¹⁰³⁴ Voir Kathleen P. Long, *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, Farnham, Ashgate Publishing, 2006, et aussi Marianne Closson (dir.), *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

¹⁰³⁵ Chez Ovide, Hermaphrodite pour être l'un et l'autre sexe devient ni l'un ni l'autre, *Neu-ter*, et la divinité reste attachée à une malfaisante impuissance. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, IV, p. 280-428.

incarné par l'androgynie-hermaphrodite fait couler beaucoup d'encre, parce qu'il met en tension l'image idéale de la fusion des sexes et la possibilité angoissante d'une indistinction informe.

L'Androgynie platonicien peut donc facilement glisser vers l'accouplement organique bassement corporel, qu'il s'agisse d'évoquer les hermaphrodites réels ou qu'il y ait une visée parodique en jeu. C'est le cas dans *Gargantua* : décrivant la livrée du héros, le narrateur convoque la figure de l'union idéale à grand renfort de maximes grecques pour mieux évoquer « la bête à deux dos ». L'intention polémique est évidente, qui entend prendre Platon à contrepoil, et heurter par un récit encore peu courant en langue française¹⁰³⁶ :

« Pour son image avait en une plantaine d'or pesant soixante & huit marcs une figure d'émail compétent en laquelle était portrait un corps humain ayant deux têtes, l'une virée vers l'autre, quatre bras, quatre pieds, & deux culs, tel que dit Platon in Symposio avoir été l'humaine nature à son commencement mystique. »¹⁰³⁷

Sous couvert de platonisme et s'abritant sous l'allusion paulinienne à l'Amour, le narrateur jette l'Androgynie à la renverse : il ne s'agit plus d'un être parfait et rond tourné vers le monde, mais d'un être duel fortement érotisé (« deux culs ») et tourné vers l'intérieur (« l'une virée vers l'autre »). La culbute symbolique qui a mis la « vieille sempiternelle » cul par-dessus tête dans *Pantagruel* se poursuit ici, avec ce renversement de l'idéal en image très concrète de l'acte sexuel. Cet Androgynie à la mode rabelaisienne serait à penser comme le comblement de la « solution de continuité » incarnée par le féminin seul, mais aussi comme la réalisation fantasmatique des promesses du « mur de callibistris » : à la fente interminable et pleine de vent il oppose la plénitude des « deux culs » collés l'un à l'autre, et il transforme la juxtaposition des sexes « entrelardés » mais qui jamais ne se touchent en embrassade et confusion voluptueuse. Le parallèle avec les sexes monstrueux fait également ressortir ce que la créature bifrons a d'angoissant elle aussi : l'accouplement éternel de ces deux êtres imbriqués l'un dans l'autre, s'il est une image burlesque de prime abord, évoque le cauchemar infernal d'un coït ininterrompu, qui n'a plus rien de plaisant et qui épuise toute énergie vitale. La créature à « deux culs » est une image de l'amour vénérien, qui se résume à la jonction de

¹⁰³⁶ « En ouvrant les figures d'Amour et Nature à tous les sens, les allégories s'exposent au contresens d'une « sémiologie sauvage » qui transforme les métaphores en catachrèses, c'est-à-dire en jeux de mots impropres. Les mises en garde de Ficin en témoignent : « Arrière », s'exclame-t-il, « impies, qui, ensevelis sous les turpitudes terrestres, complets esclaves de Bacchus et de Priape, ravalez à terre et dans la fange, comme des porcs, ce don céleste de l'Amour. » Rabelais, qui se réclamera précisément du patronage des dieux honnis par Ficin, s'en souviendra dans sa réécriture du mythe de l'Androgynie, qui dit à sa façon le rêve d'une plénitude de sens et sa perte. (...) Le choix du mythe de l'Androgynie comme emblème du héros de son texte est alors (...) significatif. Le récit, que Rabelais semble être le premier à vulgariser dans la littérature française, avait en fait été qualifié d' « obscène » par Erasme dans ses *Annotations au Nouveau Testament*. » Peter Frei, « Le scandale de Rabelais : une Renaissance contre-nature », art.cit., p.351-353.

¹⁰³⁷ *Gargantua*, chap.VII, éd.cit., p.49.

deux corps et qui aboutirait fatalement à la « vérole » - les « verolés tresprecieux »¹⁰³⁸, destinataires désignés de la fiction, devraient y trouver paradoxalement leur compte.

Le mythe de l'Androgyne ainsi réactualisé *démythologise* et défigure l'allégorie platonicienne, mettant à nu ce que la figure philosophique occultait, la chair et le sexe dans ses aspects les plus pulsionnels. Il *déclasse* complètement la métaphore, et interdit la fixation du sens, suivant un procédé désormais bien repéré dans la fiction rabelaisienne : en multipliant les suggestions, l'Androgyne entre en résonance avec les autres figures du sexuel dans les *Cinq Livres*¹⁰³⁹, et met en circulation toute une suite de figures problématiques du bas corporel, de la détermination sexuelle et du genre. Quel est cet univers où l'idéal persiste malgré tout (notre Androgyne est l'emblème du héros, qui en est affublé comme d'un signe de ralliement universel) tout en étant dégradé simultanément ? Dans la confusion volontaire des genres, nous avons affaire à « l'indomptable d'un sens »¹⁰⁴⁰ qui choisit le risque de l'informe pour mettre à nu la précarité du signe. Une fois la défiguration ouverte, tout attentat contre la forme peut s'engouffrer dans la brèche. Béroalde de Verville ne tarde pas à relever le défi, et à proposer une image du mythe de l'Androgyne qui explicite les liens entre le sexe blessé, la coupure érotique et le couple primordial :

« GOUPIL : Vous faites bien de les nommer *gardons*, à cause des gardes que nature y a mises, lesquelles, si elles n'y étaient, vu cette grande solution de continuité, les femmes seraient toujours enroutées. Et c'est merveille comme cela étant si déjoint, il est toutefois si conjoint.

SAPHO : C'est une découture au bas du corps. Ce qui avint quant Jupiter eut coupé l'androgyne : il commanda à Mercure de recoudre le ventre à l'un et à l'autre, cela est cause que le ventre est si délicat. Il cousit l'homme avec un lacet trop long, tellement qu'à la fin de la couture il en resta un bout et, cousant la femme, il prit le lacet trop court, si qu'il y en eut faute et il y demeura une fente, faute de points. »¹⁰⁴¹

La terminologie rabelaisienne (« solution de continuité ») est combinée avec les motifs béroaldiens récurrents, notamment celui du sexe comme opération de couture – de « découture » le cas échéant, en ce qui concerne le sexe féminin. Sapho nous place ici dans le monde d'après la séparation, dans lequel l'Androgyne qui n'est plus sert à expliquer l'existence de la différence sexuelle. Comme à chaque fois que la vibration d'une figure complexe est figée dans le scatologique ou l'érotique, l'informe cesse en partie d'opérer. La « solution de continuité » est comme réduite à la portion congrue par la couture maladroite de l'imprévoyant Mercure, et le sexe masculin n'est plus

¹⁰³⁸ *Ibid.*, Prologue, p.5.

¹⁰³⁹ Peter Frei propose également de comprendre l'Androgyne en relation avec d'autres figures telles que les Andouilles, notamment : « Au-delà du mythe de l'Androgyne, le *Quart Livre* réactive ici une mythologie de la bisexualité qui, si elle est perçue comme impropre par la suite, constitue, comme Luc Brisson l'a montré, le propre des archétypes dans les récits d'origine de l'Antiquité (...) ». Peter Frei, art.cit., p. 357, citant Luc Brisson, *Le Sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité greco-romaine* [1997], Paris, Les Belles Lettres, 2008.

¹⁰⁴⁰ L'expression est de Peter Frei, art.cit., p. 360.

¹⁰⁴¹ *Le Moyen de parvenir*, 43. Annotation, éd.cit., p.184-185.

qu'un bout de ficelle. Les fentes abyssales et les « braquemards enroidis » se sont resserrés et amincis jusqu'à n'être plus qu'un fil. Les êtres ainsi fabriqués sont attendrissants plutôt que terrifiants, poupées de chiffon manipulées par des dieux maladroits. Néanmoins, si quelque chose de l'inquiétude informe que portait l'Androgyné rabelaisien subsiste, c'est bien dans cette image d'une humanité marionnette qu'on doit la chercher : comme le corps empaillé et rembourré d'avoine des deux personnages de la 51^e nouvelle de *l'Heptaméron*, ces corps rapiécés donnent à voir la déshumanisation et la réification. On repense aux corps savonnettes¹⁰⁴² de *Documents* et à leur impitoyable mise en pièces de la figure humaine...

Les Andouilles farfelues, où comment l'informe prend visage

La question de la couture est importante pour aborder l'une des dernières figures de ce que, pour faire court, nous avons nommé le « féminin informe » : comme lors de l'accouchement de Gargamelle, où des « pellauderies » étranges, morceaux de chair, pièces de peaux et pelures intestinales, s'insinuaient, le corps féminin peut se faire membrane et peau qui se retrouse et se dévide – il peut également être une peau que l'on coud comme chez Béroalde de Verville. Peau, membrane, couture et fronce, pelure et surface, tous ces éléments convergent dans la figure fascinante et inquiétante des Andouilles du *Quart Livre*. Pour fermer l'andouille, il faut la coudre ou la serrer avec un fil : ne seraient-elles pas les mères des hommes et des femmes de chiffon du *Moyen de parvenir* ? Elles sont en tout cas une occurrence farcesque de l'Androgyné, et un avatar surdéterminé du corps monstrueux.

Intrigantes et fourbes, elles apparaissent dans le texte « en tapinois », incidemment et comme par la bande, lors du passage des personnages devant l'île éponyme : à la fin du chapitre XXIX, alors que Pantagruel et ses amis passent devant l'île de Tapinois, lieu de résidence du redoutable Quaresmeprenant, Xenomanes évoque ses ennemies jurées, les Andouilles, qui habitent l'île Farouche toute proche. La courte évocation de ces créatures étranges s'achève provisoirement sur une « recommandation » : Panurge refuse d'aller à la rencontre du géant Quaresmeprenant pour le combattre, et souhaite faire de même avec les Andouilles (« Je vous recommande les Andouilles : et n'oubliez pas les Boudins »¹⁰⁴³). Cette opposition véhémement en forme d'adieu entend faire comme si la Thalamège avait déjà repris le large ; une fois encore, Panurge prend ses désirs pour la réalité, parce que la narration-navigation va effectuer de nombreuses circonvolutions : l'anatomisation de Quaresmeprenant occupe plusieurs chapitres, et après la rencontre avec le Physétère, le bateau se trouve encore dans les environs de Tapinois, puisque l'équipage accoste sur l'île Farouche.

¹⁰⁴² Voir 1.2.3, p.111.

¹⁰⁴³ *Quart Livre*, chap. XXIX, éd.cit., p.1039.

Les comestibles Andouilles ont d'abord été placées dans le texte comme une mise en bouche, aiguissant la curiosité du lecteur avant d'apparaître enfin au regard. Leur entrée en scène est toutefois encore différée, et se fait par dévoilements successifs : elles guettent de loin, et lorsque Pantagruel les aperçoit il les confond avec des animaux à fourrure. Elles apparaissent ensuite également au loin, mais plus nombreuses, et formées en bataillons prêts à l'affrontement. L'approche est lente, nos héros ayant l'occasion d'organiser leur riposte et leur ruse de la Truie « troyenne ». Ce n'est qu'au chapitre XLI qu'enfin les personnages entrent en présence les uns des autres, et ce violemment : Pantagruel envoie Gymnaste au-devant d'elles en un dernier effort de diplomatie pour éviter la guerre, mais « un gros Cervelat saulvaige et farfelu »¹⁰⁴⁴ l'attaque et déclenche la riposte.

Les Andouilles sont ainsi construites « en différé » : il y a décalage entre leur apparition textuelle et leur entrée en action, et le texte se dilate lui-même comme une membrane à leur approche. Pantagruel ne trouve-t-il pas, juste avant la bataille, le temps de délivrer un savant commentaire sur la motivation des noms propres ? Et la narration ne se fige-t-elle pas plaisamment dans la longue liste des queues ? L'étalement du texte consacré au corps à corps des personnages avec les créatures andouillicques contraste avec la relative concision du dialogue avec Niphleseth, comme si l'intérêt était non pas dans la verbalisation mais dans la visualisation¹⁰⁴⁵. Le narrateur joue avec le temps, et manipule l'attente des lecteurs : affriandés par les qualifications contradictoires¹⁰⁴⁶, stimulés par les caractéristiques étranges et les comparaisons mythologiques inattendues, ils sont systématiquement déçus, et n'aperçoivent les fameuses créatures qu'après moult détours. Parodiant l'épopée¹⁰⁴⁷, qui fait précéder les héros de leur renommée, les chapitres consacrés aux Andouilles reposent sur la dilation. Leur description elle-même est construite sur le principe de la révélation différée, puisqu'on nous livre des éléments au compte-gouttes, et comme en énigme :

« -Sont elles (demandoit frere Jan) masles ou femelles ? anges ou mortelles ? femmes ou pucelles ?

-Elles sont, respondit Xenomanes, femelles en sexe, mortelles en condition ; auculnes pucelles, aultres non. »¹⁰⁴⁸

Xenomanes possède tous les éléments de réponse, mais ne les distille qu'avec parcimonie. Le seul trait physique qu'il ait livré concerne leur rondeur apparemment replette – les Andouilles sont

¹⁰⁴⁴ *Quart Livre*, chap. XLI, éd.cit., p.1089.

¹⁰⁴⁵ Nous avons tenté de démontrer que chaque apparition de l'informe fait déraisonner le texte, qui se met à proliférer et à s'étendre, au point qu'il peut geler l'action. Cela nous semble être le cas dans les listes, mais aussi dans les récits concernant le sexe féminin, et à plus forte raison les Andouilles.

¹⁰⁴⁶ Les Andouilles sont successivement « farfelues », « mortelles », « femelles », « affaictées », « farouches », « venerables », « doubles et traistresses », « puissantes et gigantales », « fascheuses », « furieuses », « paillardes » et « royales ».

¹⁰⁴⁷ Sur ce sujet, voir Dorothée Lintner, « Le combat dans le *Quart Livre* : renouvellement d'une topique épique chez Rabelais », *Camena*, n°4, 2008.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, chap. XXIX, p.1039.

« farfelues »¹⁰⁴⁹ – mais cette donnée ni leur nom ne semblent intriguer outre mesure ni Panurge ni frère Jean, qui est plus concerné par des questions générales que par le détail de leurs contenance. Et pourtant, c’est en tant que monstres que ces étranges créatures interrogent le savoir : « Quelles bestes sont ce là ? »¹⁰⁵⁰, réinterroge Pantagruel, poussant plus avant la description en les désignant comme animales. La question directe contraint Xenomanes à avouer son embarras : « Andouilles sont Andouilles »¹⁰⁵¹. Qualifiées d’abord comme de simples femmes, elles sont rapidement rétrogradées dans l’échelle des êtres, puisque Pantagruel les prend d’abord pour des « Escurieux, Belettes, Martres ou Hermines »¹⁰⁵². Le choix du référent animal confirme la secrète accointance entre le féminin et la fourrure : les « calibistris » et les « solutions de continuité » attirent à eux des « queues de renard » ; les Andouilles sont confondues avec des corps ondulants au poil soyeux, consommant la fusion des toisons et des verges, mais activant également le référent stercoraire¹⁰⁵³ qui, pour être explicite dans leur nomination première, ne s’efface pas moins d’entrée de jeu. Avant d’être assimilées à des créatures serpentine légendaires, les Andouilles sont en effet décrites dans leur accoutrement guerrier, et apparaissent comme de redoutables Amazones hérissées de pics et de pointes :

« (...) un gros bataillon d’autres puissantes et gigantesques Andouilles, le long d’une petite colline, furieusement en bataille marchantes vers nous, au son de vezes et piboles, des guogues et des vessies, des joyeux pifres et tabours, des trompettes et clairons. Par la conjecture de soixante et dixhuit enseignes qu’il y comptoit, estimions leur nombre n’estre moindre de quarante et deux mille. L’ordre qu’elles tenoient, leur fier marcher et faces asceurées nous faisoient croire que ce n’estoient Friquenelles, mais vieilles Andouilles de guerre. Par les premières fillières jusques pres les enseignes, estoient toutes armées à hault appareil, avecques picques petites, comme nous sembloit de loing : toutefois bien pointues et asserées. Sur les aies estoient flancquegées d’un grand nombre de Boudins sylvaticques, de Guodiveaux massifs et Saulcissons à cheval, tous de belle taille, gens insulaires, Bandouilliers et Farouches. »¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁹ Le terme est probablement issu du croisement de *fanfelue* (fanfreluche), avec le radical *faf-* (à l’origine de mots désignant des choses vaines ou gonflées), la forme étant devenue *farf-* chez Rabelais par attraction d’autres mots propres à son vocabulaire (*farfadet*, *farfouiller*, *faribole*) et peut-être aussi par référence à l’italien (*farfalla* « papillon » ; *farfarello* « démon », dont dérive *farfadet* ; *farfogliare* « bredouiller »). Voir Henri Dontenville, « Le mot “farfelu”, de Rabelais à Malraux », *Bulletin de l’association des Amis de Rabelais et de la Devinière*, vol. 2, n° 3, 1964, p. 83-86. Le sens a beau être « dodue », on ne peut s’empêcher de voir affleurer d’autres significations évoquant la vacuité, et le gonflement aérien – en plus du sens moderne avec sa connotation de folie. Les Andouilles « farfelues », dodues et pleines de vent, sont ainsi de fidèles représentantes de la gente féminine rabelaisienne, inaugurée par Badebec et la « vieille sempiternelle » aux « pertuis » aérophagiques.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, chap. XXXV, p.1063.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, chap. XXXVI, p.1067.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p.1063.

¹⁰⁵³ Dans *Pantagruel*, nous avons eu l’occasion de l’indiquer, les « queues de renard » jouent un rôle analogue à celui de l’« étron » que Panurge introduit dans les « chaperons » des « pauvres maîtres es arts et théologiens ». *Pantagruel*, chap.XV, éd.cit., p. 409.

¹⁰⁵⁴ *Quart Livre, ibid.*, p. 1067.

En un clin d'œil, ces êtres étonnants ont réussi à lever une véritable armée, qui bat la campagne avec toute la dignité requise, accompagnée d'instruments de musique et d'enseignes. Cornemuses, boyaux gonflés, flûtes à bec et fifres redoublent sonorement la présence de l'armée et anatomisent « en dispersion » les Andouilles : Quaresmeprenant était composé d'ustensiles divers accumulés en une parataxe infinie ; les corps des Andouilles sont concentrées et clos, *cousus* sur eux-mêmes, mais de nombreux avatars en sont dispersés dans le texte, tels ces instruments à vent, tuyaux creux qui reprennent en réduction leur membrure. A côté des Andouilles, nous trouvons également des « Boudins », « Guodiveaux » et « Saulcissons », et plus loin un « Cervelat » ; s'agit-il de représentants des alliés traditionnels que sont les « Boudins saulvaiges » et les « Saulcissons montigenes »¹⁰⁵⁵ ? Ou mieux encore, aurions-nous affaire à une créature au genre encore plus trouble qu'une Andouille, et qui serait une Andouille mâle ? Suspendus à la prolifération des nominations fantasques, il nous faut patienter encore, et laisser se constituer la troupe pantagruélique, pour essayer de tirer au clair ce que peuvent bien représenter ces personnages qui affolent les classifications traditionnelles des genres.

Pour appréhender la nature ambiguë des Andouilles, donner des gages de véracité et élever le ton de son discours¹⁰⁵⁶, le narrateur choisit de convoquer l'intertextualité légendaire – pour sauver des créatures de papier de l'incrédulité, rien de mieux que le concours des textes anciens. Plusieurs créatures préfigurent la forme andouillicque : les Géants, « Andouilles pour la moitié du corps »¹⁰⁵⁷, le serpent tentateur « andouillicque », et Ithyphalle, l'andouille en laquelle fut transformé Priape. Les formes de tous ces êtres sont autant de phallus érigés, et les Andouilles sont assimilées par leur entremise aux forces telluriques et au péché originel. A ces modèles, qui convoquent à la fois le texte de la Genèse et le corpus mythologique, s'ajoute un jeu d'équivalences linguistiques. Les Andouilles sont des andouilles, donc des saucisses, ce qui permet de glisser par paronomase des « Souisses » aux « Saulcisses ». L'intermède parodique ancré dans le contexte contemporain¹⁰⁵⁸ est

¹⁰⁵⁵ *Quart Livre*, chap. XXXV, éd.cit., p.1065.

¹⁰⁵⁶ « Vous truphez icy Beuveurs, et ne croyez que ainsi soit en verité comme je vous raconte. Je ne sçaurois que vous en faire. Croyez le, si voulez : si ne voulez, allez y veoir. Mais je sçay bien ce que je veidz. Ce feut en l'isle Farouche. Je la vous nomme. » : ces occurrences de la voix narrative à la première personne sont assez rares pour être soulignées. L'importance des Andouilles dans l'économie du *Quart Livre* justifie que la première personne prenne elle-même parti et s'engage dans la défense de leur droit à l'existence textuelle. *Quart Livre*, chap. XXXVIII, p.1077.

¹⁰⁵⁷ *Idem*.

¹⁰⁵⁸ La référence aux Suisses motive les interprétations historiques d'Edwin M. Duval (« La messe, la cène et le voyage sans fin du *Quart Livre* », *Etudes rabelaisiennes*, n°21, 1988, p.131-141) et de Florence M. Weinberg (« Layers of Emblematic Prose : Rabelais' Andouilles », *Sixteenth Century Journal*, vol.26, n°2, été 1995, p.367-377), inspirées des analyses d'Alban J. Krailsheimer, « The Andouilles of the *Quart Livre* », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p.226-232. Résumées à grands traits, ces interprétations très intéressantes identifient les Andouilles et leurs alliés aux protestants, et Quaresmeprenant à Charles Quint. Le concile de Chésil évoquerait Trente, et la question posée par ce combat allégorique serait la part à accorder au jeûne et à la présence réelle dans la messe. Nous faisons ici le choix de

immédiatement culturalisé par la référence aux Himantopodes pliniens, ces hommes aux membres inférieurs en forme de lanière, qui se déplacent comme les serpents. Phallus, serpent et boudin coïncident donc dans le corps des Andouilles.

Avec ces modèles hétérogènes de description s'affiche la clôture du discours savant, tenu « avant boyre », et s'annonce un discours de la vérité, tenu « praesentement » (j'entens après boyre) »¹⁰⁵⁹. Ce nouveau discours combine à son tour références folkloriques et références mythologiques. Le corps andouillicque serait une réactualisation des corps de Mélusine, d'Erichthonius et de la nymphe Ora – tous trois marqués par leur commune référence au serpent, tous trois hybrides, humains par le haut, andouillicques pour le bas¹⁰⁶⁰. Le cas de Mélusine ajoute une donnée supplémentaire : l'ambiguïté sexuelle et sociale.

« (...) Mellusine leur premiere fondatrice avoit corps foeminin jusques aux boursavitz, et que le reste en bas estoit andouille serpentine, ou bien serpent andouillicque. Elle, toutesfoys, avoit alleures braves et guallantes (...). »¹⁰⁶¹

L'ancêtre mythique des Poitevins est andouille, serpent et mâle muni de « boursavitz » ; sa dualité sexuelle ne l'empêche pas d'une part d'avoir une descendance prolifique (toute une population), de l'autre d'être avenante et de bonne allure – présentable quoique monstrueuse. Les Andouilles lui doivent beaucoup plus qu'à aucune autre des références, puisqu'elles sont tout autant *porteuses* du masculin et femelles surdéterminées, et tout autant élégantes quand cela s'avère nécessaire : la reine Niphleseth qui, par son nom et sa condition¹⁰⁶², incarne l'Andouille par excellence, se confond avec une princesse humaine, dont elle a le pouvoir, la grâce (« gratieusement salua Pantagruel »¹⁰⁶³) et la verve (« elle luy feist ses excuses honnestement »¹⁰⁶⁴, « le pria vouloir de grace leur pardonner ceste offense, alleguant qu'en Andouilles plus toust l'on trouvoit merde que fiel »¹⁰⁶⁵). La jeune Niphleseth, quant à elle, en a le pouvoir reproducteur (« Depuys feut mariée en bon et riche lieu, et feist plusieurs beaulx enfans »¹⁰⁶⁶). Lorsqu'il le faut, les Andouilles savent tenir leur rang, mais elles

nous concentrer sur l'économie intra-textuelle, laissant de côté les implications politico-religieuses que l'épisode possède très probablement, mais l'interprétation par l'informe ne nous semble pas être exclusive.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ « Le corps andouillicque, ce corps entièrement textuel, est un corps fabuleux, écrit par les mythes et les légendes ; un corps composite aussi, constitué de parties animales – il est aussi ce serpent qu'il n'est pas seulement – et de parties humaines – mais les modèles humains ont pour trait commun leur animalité ! –, un corps qui appartient au paradigme alimentaire – mais en tant que saucisses les Andouilles-andouilles ont partie liée à l'animalité (du pourceau), et en tant que « merde », à l'animalité. La forme andouillicque est la trace de l'animalité dans l'homme, ou plutôt dans la femme, car la féminité des Andouilles n'est pas douteuse (...). » Gisèle Mathieu-Castellani, « Bisexualité et animalité fabuleuse », *Corps écrit*, n°6, juin 1983, p.167.

¹⁰⁶¹ *Quart Livre*, chap. XXXVIII, éd.cit., p.1079.

¹⁰⁶² La *Briefve Declaration* en donne la clé : « Niphleseth, membre viril, Hebr. » (éd.cit., p. 1226).

¹⁰⁶³ *Quart Livre*, chap. XLII, éd.cit., p. 1093

¹⁰⁶⁴ *Idem.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p.1093-1095.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 1095.

ne sont jamais plus fictionnellement attrayantes que lorsqu'elles en sortent : à la différence de Mélusine, nos héroïnes sont des guerrières « farouches » et acharnées, quelque peu écervelées (elles se battent aux côtés de Cervelas, mais sans tactique ni raison valable) mais tenaces, « furieuses » et « paillardes ».

Ces êtres dont le genre est complexe¹⁰⁶⁷ sont une subtile combinaison d'éléments qui a pour but de mettre les signifiants sens dessus dessous. Le pari est réussi, puisqu'on ne finirait pas de les décrire, tellement les suggestions proposées par le texte sont nombreuses, et tellement la puissance visuelle et fantasmagorique de ces créatures est importante. Il nous semble qu'elles sont tout autant un Phallus érigé, et donc des représentants du genre masculin, que des Mères archaïques et castratrices – entre les deux sexes, l'un et l'autre alternativement et à la fois¹⁰⁶⁸, elles sont d'abord des membranes cousues contenant de la merde et du vent. Selon l'angle sous lequel on les regarde, elles configurent une corporéité différente ; l'introduction du féminin dans le référent masculin par excellence permet ainsi une altération totale du corps et des signes. A travers elles, l'informe prend visage d'une manière exemplaire : la visualisation sans cesse différée provoque une expansion du texte qui ménage la place nécessaire à l'accumulation des référents ; l'alimentaire, le sexuel et le scatologique peuvent ainsi circuler et se mêler allègrement, provoquant chez le lecteur un plaisir mêlé de dégoût, un non-assouvissement du désir de délimitation et de partage des référents qui relance le récit à l'infini. L'intervention du pourceau céleste devient ainsi nécessaire pour clore la séquence andouillicque : la pluie de moutarde¹⁰⁶⁹ arrête le mouvement informe, en ramenant sur le devant du récit le référent le plus simple (l'andouille comme spécialité gastronomique). L'intervention du

¹⁰⁶⁷ Pour Françoise Charpentier (« La Guerre des Andouilles », *Etudes seiziémistes*, Genève, Droz, 1980, p.119-135), il y aurait contradiction entre le genre grammatical des Andouilles et leur sexe anatomique, leur phallisme insistant en faisant des avatars problématiques de la masculinité ; Gisèle Mathieu-Castellani discute cette position : « (...) les Andouilles sont des figures de la maternité, et il n'y a nulle opposition entre leur genre et leur sexe, tous deux féminins. Les multiples références au serpent n'atténuent pas – bien au contraire – leur féminité : le serpent est une figure féminine de la séduction, plus précisément encore il est une attribution de la Mère, de la mère archaïque, de la femme au pénis (...). Si les Andouilles sont hermaphrodites, elles en sont pas pour autant des êtres bisexués : ce sont des figures féminines phalliques, des images de la Mère vue comme femme au pénis, meurtrière, dangereuse, fixant l'angoisse de la castration. Ce que réactive un tel texte, c'est la terreur enfantine que suscite un phallus féminin réputé immortel (...). » Gisèle Mathieu-Castellani, art. cit., p. 167-168.

¹⁰⁶⁸ « En effet, bien que la structure de l'œuvre repose sur une opposition binaire dans laquelle les deux sexes, masculin et féminin, sont en même temps juxtaposés et mis en balance, la valeur de chacun de ces deux termes ne reste pas fixe. Chaque élément peut être lu comme le symbole du sexe masculin tout aussi bien que du sexe féminin (...). Dans toute lecture donnée de l'œuvre, l'identification de l'une ou l'autre forme n'est possible que par opposition à son complément ; de plus, ces lectures se déplacent à travers un théâtre de rapports en perpétuelle transformation, parcourant ainsi tout le cycle qui va de l'affirmation métaphorique de l'union hétérosexuelle jusqu'au domaine de la sexualité transgressive – masturbatoire, homosexuelle, sadique – pour revenir ensuite au point de départ. » Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], Paris, Macula, 1993, p.232. Ces lignes qui concernent la Boule suspendue de Giacometti nous semblent s'adapter tout particulièrement aux Andouilles.

¹⁰⁶⁹ « Le monstre, ayant plusieurs fois volé et revolé entre les deux armées, jecta plus de vingt et sept pippes de moutarde en terre (...) », chap. XLI, p.1093.

pourceau est providentielle à plusieurs titres, puisqu'elle arrête les combats, sauve les Andouilles, et calme le jeu symbolique en défaisant partiellement l'écheveau des suggestions. Sans ce déluge et manne céleste, la guerre n'aurait en outre pas eu de conclusion satisfaisante, et se serait soldée par une extermination totale sans séquence explicative. La moutarde ravale les Andouilles dans le domaine de la farce et calme le tourbillon des figures érotiques. Elle permet également de les ressusciter : enduites de leur « Sangreal et Bausme celeste »¹⁰⁷⁰, les Andouilles, phénix fécaux, sont immortelles et capables de s'auto-régénérer.

Ces Andouilles nous semblent ainsi bien plus efficaces dans leur travail à l'effondrement de la différence, plus *informes* (si une gradation peut exister en la matière) que les femmes-phallus de Hans Bellmer ou même que la Madame Edwarda de Bataille et son sexe béant : elles sont à la fois *acéphales* (elles sont un membre qui se meut, doté de bras et d'un visage¹⁰⁷¹ – mais où est leur tête ?) et *déclassantes*, puisqu'elles ramènent toute dignité corporelle à l'excrément (« en Andouilles plus toust l'on trouvoit merde que fiel »), et toute tentative de définition sexuelle à une incessante réattribution des domaines. Leur *phallisme rond*¹⁰⁷² fait qu'elles sont à la fois une promesse de délices régressifs infinis – où la bouche et l'anus se rejoignent en un festin cannibale¹⁰⁷³ – et une médusante percée dans le réel ; leur saillie comble les « solutions de continuité » tout en laissant planer l'idée d'une confusion absolue.

L'ange incarné

Le féminin apparaît alors comme le genre perturbateur ; il intrigue et rebute, et son ouverture permet surtout de mobiliser toutes les indéterminations et d'inquiéter toutes les différences. Dans un registre plus apollinien, Léonard fait jouer les mêmes fulgurances que les Andouilles de Rabelais : certains de ses dessins anatomiques, loin d'être une observation analytique du réel, prolongent ses méditations sur la métamorphose universelle et sur l'indistinction sexuelle. Ce travail du genre par l'informe culmine dans le dessin de *L'ange incarné*. Nous proposons de regarder ces dessins, à la

¹⁰⁷⁰ « Pantagruel demandoit à quel propus et quelle indication curative il avoit tant de moustarde en terre projecté. La royne respondit que moustarde estoit leur Sangreal et Bausme celeste : duquel mettant quelque peu dedans les playes des Andouilles terrassées, en bien peu de temps les navrées guerissoient, les mortes resuscitoient. » *Quart Livre*, chap. XLII, p.1095.

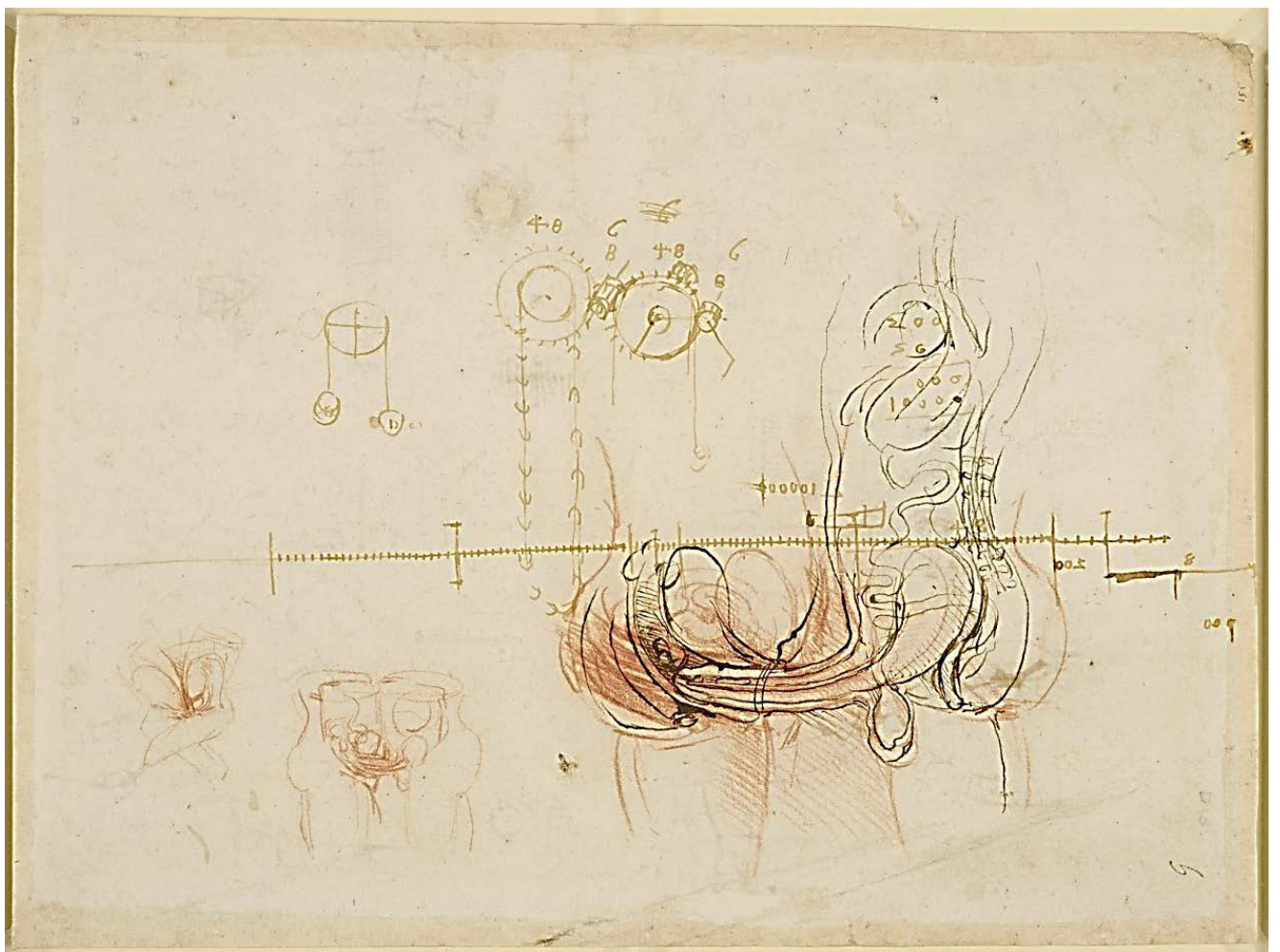
¹⁰⁷¹ « Leur fier marcher et faces asceurées » (chap. XXXVI, p.1067), « Tant approcherent ces Andouilles que Pantagruel apperceut comment elles desployoient leurs braz » (chap. XLI, p.1089).

¹⁰⁷² « Ce phallisme rond, cet effondrement de la distinction entre ce qui est spécifiquement masculin et ce qui est spécifiquement féminin, cette oblitération de la différence, est à la logique ce que les perversions sont à l'érotisme : une transgression. (...) Le phallisme rond est une destruction du sens de l'être. Cela ne signifie pas que les objets et les images de *l'Histoire de l'œil* ou de *Boule suspendue* n'ont littéralement aucune forme et ressemblent à des crachats, mais plutôt qu'ils sont des machines qui travaillent à l'effondrement de la différence. » Rosalind Krauss, *op.cit.*, p. 233-234.

¹⁰⁷³ Le don de Niphleseth est ambigu : « en recongnissance de ceste feaulté, luy envoyroient soixante et dixhuict mille Andouilles royales pour à l'entrée de table le servir six mois l'an » (chap. XLII, p.1095) : ces Andouilles qui font « l'entrée » sont-elles dans la salle ou dans l'assiette ?

lumière des analyses précédentes, comme la mise en images du sexe impossible autant que comme l'expression visuelle du travail du féminin informe dans la chair.

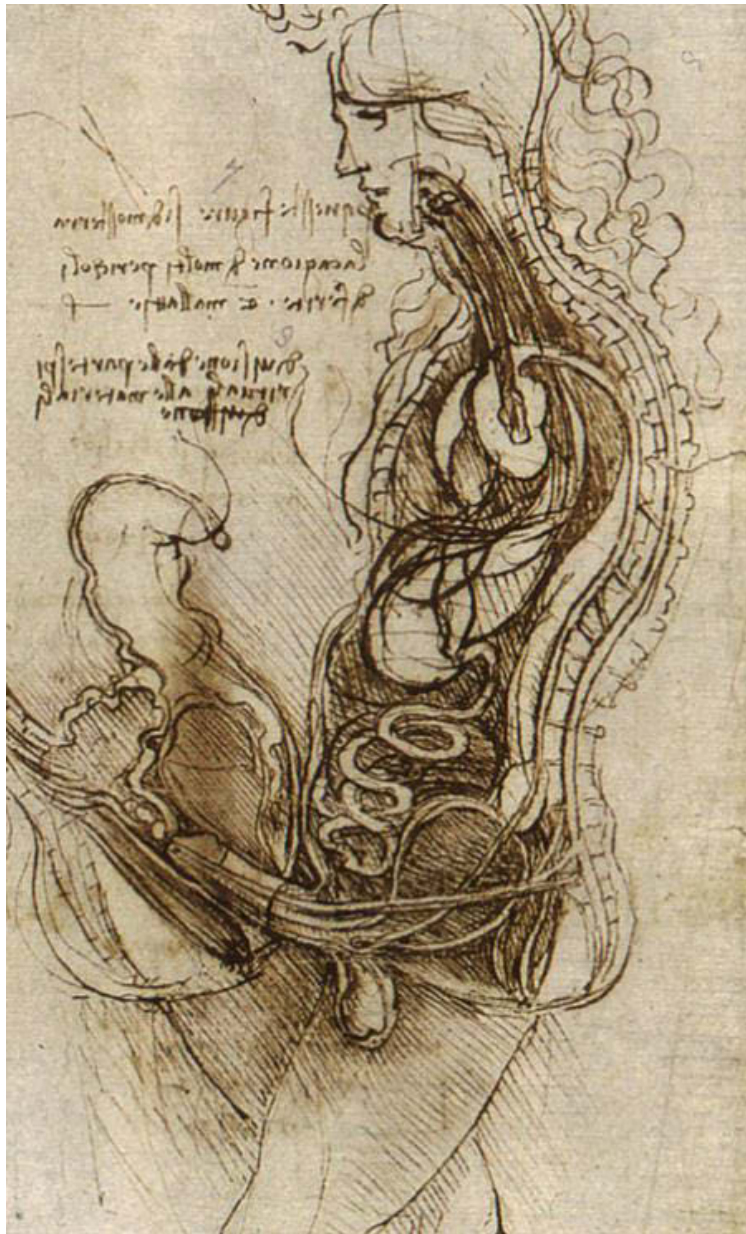
Les dessins anatomiques de Léonard sont à prendre avec précautions : parfois soumis à des simplifications pédagogiques, synthétisant différentes expériences de dissection en une seule image, ils tiennent autant de la fiction que de la science, et sont des images très fabriquées. Ainsi les célèbres figurations du coït, ou plutôt de l'« accouplement d'un hémicorps masculin et d'un hémicorps féminin »¹⁰⁷⁴, sont-elles des « fictions scientifiques »¹⁰⁷⁵ qui assouviennent le désir de l'artiste d'une vision totale, à la fois traversante et systématique, capable de dévoiler ce qui est occulte et de donner sens au chaos apparent.



84 LEONARD DE VINCI, *ETUDES ANATOMIQUES DU COÏT* (RECTO), VERS 1490-1493, PLUME, ENCRE ET SANGUINE SUR PAPIER, LONDRES, ROYAL COLLECTION - BUCKINGHAM PALACE

¹⁰⁷⁴ C'est là son titre dans l'inventaire des collections Windsor, *Coition of hemisected man and woman*, n° d'inventaire R.L. 19097V. Voir le catalogue *Leonardo da Vinci. Anatomic drawings from the Royal Library Windsor castle*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1984.

¹⁰⁷⁵ L'expression est de Daniel Arasse, dans *Léonard de Vinci, op.cit.*, p.222.



85 LEONARD DE VINCI, ACCOUPLEMENT D'UN HEMICORPS MASCULIN ET D'UN HEMICORPS FEMININ (DETAIL), VERS 1492-1494, PLUME ET ENCRE BRUNE SUR PAPIER, WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY

Léonard est particulièrement fier de sa trouvaille « mentale » pour représenter la cause première et décrire dans le détail les processus humoraux en cours lors de l'acte sexuel¹⁰⁷⁶. En l'espace de quelques années, il affine la représentation, qui passe de la simple représentation d'un emboîtement à une véritable démonstration. Entre le dessin de Buckingham et celui de Windsor, la mécanique (présente sur la première feuille dans le dessin de rouages dentés) a été intériorisée, et le modèle de l'horloge a cédé la place à celui du distillateur alchimique : le serpentin intérieur de l'hémicorps masculin de Windsor est en effet là en tant que *sublimateur* de semence.

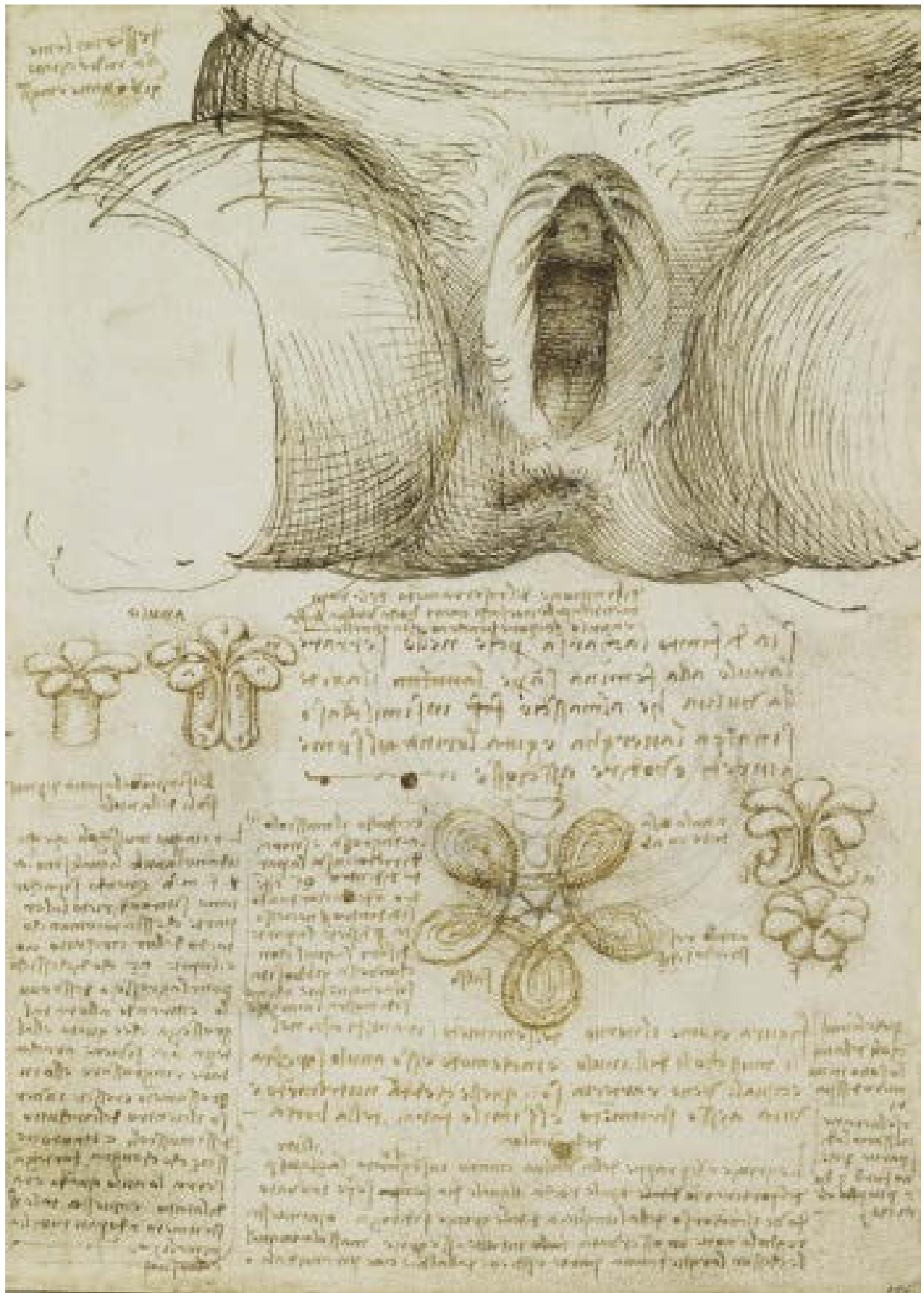
¹⁰⁷⁶ Il l'exprime clairement sur la feuille de Windsor : « Je dévoile aux hommes la première ou peut-être la seconde raison de leur existence. » Cité par Daniel Arasse, *Léonard de Vinci* [1997], Paris, Hazan, 2011, p.224.

La conception qu'a Léonard des fluides organiques, qui est celle d'Avicenne et de Galien, le conduit à décrire par le dessin un ensemble de circuits tubulaires directement connectables entre eux : les canaux spermatiques, qui prennent naissance dans la moelle épinière, se mettent directement en contact avec les canaux mammaires via le pénis dans l'utérus. La semence masculine se mêle symboliquement ainsi avec le sang menstruel, pensé comme étant le matériau de production du lait maternel. Les deux hémicorps *mentalement* disséqués construisent un troisième corps composite ; constitué de deux parties égales, statiques, impersonnelles et globalement asexuées sur la feuille la plus ancienne, ce tiers corps s'incarne ensuite, prend visage et se dote surtout d'un regard ; il est homme pour la plus grande partie (la plus importante et active dans la génération), mais femme par une sorte d'excroissance amovible dont nous n'apercevons que la partie génitale.

L'imbrication scientifique du féminin et du masculin exprime le fort lien intellectuel et fantasmatique que Léonard établissait entre les deux sexes. L'acte graphique, qui peut être ailleurs un acte d'*informisation* (nous l'avons vu avec le *componimento inculto*), suppose ici un geste de partage et de clarification : l'artiste rend lisible le monde organique, et ce faisant il surimpose son interprétation à sa perception rétinienne. La surimposition concerne également les sexes, qui se trouvent reliés, voire confondus dans des dessins postérieurs. L'œil perçoit des similitudes fonctionnelles et des ressemblances structurelles qui semblent induire la main à rétablir un tout ; dans l'anatomie génitale, Léonard semble être à la recherche de l'androgynie primordial.

C'est du moins ce que laisse penser un dessin tel que celui dédié aux « organes génitaux extérieurs et au vagin »¹⁰⁷⁷. Cette feuille porte un détail d'un corps féminin et des diagrammes expliquant le fonctionnement du sphincter anal. Le lien entre les deux moitiés de la page est évident pour Léonard, chez qui les « trous » du corps sont tous autant d'orifices animés de mouvements d'ouverture et de fermeture, réglés conceptuellement sur le modèle des sphincters. Dessiner des orifices suppose donc de clarifier la disposition et le fonctionnement des muscles responsables de cette animation. Comme dans tous les domaines du vivant, le flux, l'énergie et le passage d'un état à un autre sont primordiaux. Les dessins schématiques de la moitié inférieure de la feuille tentent de saisir la constitution de ce sphincter anal ; ils le représentent comme une forme polylobée qui traduit l'interrogation du dessinateur sur le nombre de muscles en jeu.

¹⁰⁷⁷ Traduction du titre du catalogue Windsor ; nous abrégeons, suivant l'usage français, en *Vulve et anus*.



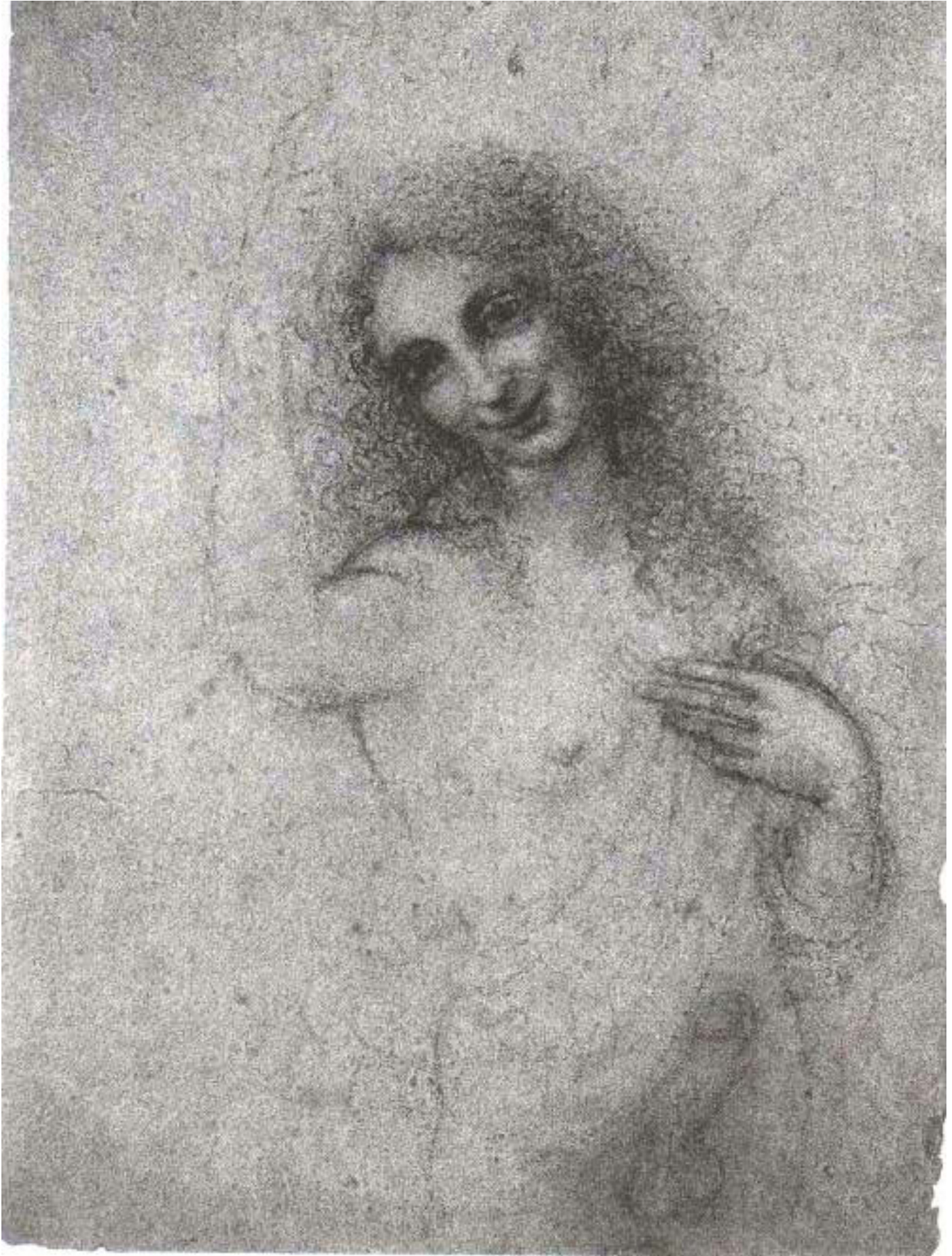
86 LEONARD DE VINCI, *VULVE ET ANUS (RECTO)*, VERS 1508, PLUME ET ENCRE SUR CRAYON NOIR, WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY

La figuration du sexe féminin est quant à elle tout aussi étonnante: grand ouvert, étrangement vertical, il remonte très haut sur le pubis. Le catalogue des dessins de Windsor indique qu'il s'agirait du sexe d'une femme multipare après l'accouchement¹⁰⁷⁸ pour expliquer la béance de ce sexe, mais l'absence d'hymen, de lèvres inférieures et surtout de clitoris indique combien ce dessin ne tient pas tant de l'étude anatomique que de la méditation générique. Nous assistons ici à la fusion d'une vulve avec un pénis, ou tout du moins à l'esquisse d'une forte analogie entre les deux organes. L'intérieur de la vulve dessine en effet la silhouette d'un gland, et l'ombrage inférieur suggère le volume naissant des testicules. Cette vulve est une « solution de continuité » toute rabelaisienne, en ce qu'elle est large et profonde, mais surtout en ce qu'elle propose une *continuité* directement compréhensible du féminin au masculin. La théorie du sexe unique indique bien sûr que les deux sont étroitement liés, mais l'histoire de Marie Germain ou les inquiétudes que suscitent hermaphrodites et autres androgynes prouve que l'intimité des deux sexes reste difficile à penser. Par l'entremise du dessin, Léonard rend cette proximité paradoxalement évidente, tout en construisant un être qui se dérobe à la compréhension : l'orifice anal paraît être l'une des entrées de ce vagin-pénis, qui devient une sorte de cyclope¹⁰⁷⁹ enserrée dans une mandorle. L'œil hésite entre le relief et le plat, la compréhension des ombres sous un angle ou un autre faisant surgir tantôt un sexe tantôt l'autre. Ce corps est à la croisée des chemins, et se donne comme une alternative : figuration de la béance féminine, il indique qu'au creux de la Mère peut se trouver le Père, tout autant que l'un et l'autre se confondent et peuvent être équivalents.

Le dessin de *l'Ange incarné* serait l'expression *en relief* de cette construction érotique informe : tout comme les « solutions de continuité » ont pour saillie les Andouilles qui complètent le panorama des corps informes, la vulve-pénis léonardienne trouve son complémentaire dans ce corps féminisé au sexe érigé.

¹⁰⁷⁸ «The main drawing occupying the upper part of this sheet depicts the vulva in what would appear to be a multiparous woman, after childbirth. » *Leonardo da Vinci. Anatomic drawings, op.cit.*, p.72.

¹⁰⁷⁹ L'orifice urétral peut apparaître comme un œil unique au sommet de ce sexe-personnage, et les lèvres supérieures, traitées plus graphiquement qu'anatomiquement, en constituent l'écrin.



87 LEONARD DE VINCI, *L'ANGE INCARNE*, VERS 1513-1514, FUSAIN SUR PAPIER BLEU, COLLECTION PARTICULIERE

Doit-on parler d’hermaphrodite ? Le sein est discret, le sexe puissamment dressé, mais la grâce de la sculpture attribuée à Polyclès ou l’impuissance de l’Hermaphrodite ovidien correspondent bien peu à cette figure qui défie tendrement le spectateur du regard. Aucune des évocations de la bisexualité classique ne semble convenir à notre figure qui maintient la puissance virile au contact d’une douceur et d’une grâce toutes féminines. Cet être hybride et ithyphallique appartient à un registre iconographique peu convenu qui revêt une dimension toute personnelle. Carlo Pedretti a d’abord évoqué à son sujet le griffonnage d’atelier à l’honneur du sexe masculin¹⁰⁸⁰, puis a interprété l’esquisse comme une étude préparatoire pour un Bacchus¹⁰⁸¹. Daniel Arasse nuance cette interprétation¹⁰⁸², et inscrit ce dessin dans la série qui va de *l’Ange de l’Incarnation* au *Bacchus*, en passant par le *Saint Jean-Baptiste*, pour en faire ressortir l’investissement intime.



88 LEONARD DE VINCI, FEUILLE D'ETUDES AVEC L'ANGE DE L'ANNONCIATION, VERS 1505, PLUME ET SEPIA SUR PAPIER GRIS, WINDSOR CASTLE, ROYAL LIBRARY

¹⁰⁸⁰ Carlo Pedretti, «The Angel in the Flesh », *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, p.34-48. C’est l’article qui a «baptisé» le dessin alors récemment redécouvert.

¹⁰⁸¹ Carlo Pedretti, *Leonardo. Il disegno*, Florence, Giunti, 1996, p.33 et Carlo Pedretti (dir.), *Leonardo da Vinci, l’angelo incarnato e Salai*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2009, dans lequel la thèse bachique est étayée par une intéressante documentation sur Léonard et l’Inde.

¹⁰⁸² « (...) ce dessin n’était manifestement pas destiné à devenir, sous forme peinte, une œuvre publique – et il explicite du même coup le ressort intime de la série à laquelle il met un terme. Léonard y reprend exactement la pose qu’il avait imaginée dix ans plus tôt pour *L’Ange de l’Annonciation*. Mais la figure n’a plus d’ailes ; le voile qu’elle tient à la main gauche est transparent ; la configuration de son sein droit est clairement féminine et, surtout, la partie inférieure du corps visible montre un sexe masculin puissamment en érection. Dans une publication récente, cette image singulière est intitulée *Etude pour un Bacchus*. Une telle contextualisation se justifie d’un strict point de vue iconographique. Le sexe ithyphallique et l’androgynie sont en effet des caractéristiques établies de la figure de Bacchus et l’« invention » de Léonard serait alors à rapprocher du texte plein d’humour où il célèbre le sexe masculin (...). Au sein de la culture humaniste et de sa tendance au syncrétisme pagano-chrétien, Bacchus pouvait aisément être considéré comme un précurseur mythologique du Christ par le thème commun de la vigne et de l’ivresse sacrée. (...) En attribuant au contraire l’érection bacchique à ce qui constituait pour lui une figure angélique, Léonard sort de ces associations « autorisées » par le syncrétisme contemporain : l’enjeu de la condensation qu’il opère ici est donc vraisemblablement différent, plus personnel. » Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, op.cit.*, p.368-369.



89 LEONARD DE VINCI, *SAINT JEAN BAPTISTE*, 1508-1513, HUILE SUR BOIS, PARIS, MUSEE DU LOUVRE

L'Ange incarné reprend de nombreux éléments de ces œuvres antérieures¹⁰⁸³ (notamment l'inclinaison de la tête et le geste de désignation) tout en accentuant fortement l'ambiguïté érotique et affective de la figure. Sorte de portrait rêvé de Léonard¹⁰⁸⁴, il serait l'aveu d'un désir

¹⁰⁸³ Pour une analyse du dessin dans le contexte de la carrière de Léonard, et une mise en relation avec le *non finito* chez Michel-Ange, voir Frédérique Villemur, « La masculine, le féminin/ Corriger la nature », *Images Re-Vues*, n°3, 2006, consultable en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/188>

¹⁰⁸⁴ Daniel Arasse a rapproché l'œuvre des propos de Lomazzo dans le premier « Raggionamento » de son *Libro dei Sogni* (« Primo Ragionamento », *Il Libri dei Sogni* [1564], dans *Scritti sulle Arti*, éd. Roberto Paolo Ciardi, Florence, 1973, I, p. 19-22) : « Léonard, ayant quitté Milan, éconduit par Drusilla, perdu dans une forêt du

d'indifférenciation, et l'expression de la volonté d'être en même temps un homme et une femme. Le dessin nous paraît jouer aussi sur la surprise, le choc et la connivence : au visage soigneusement dessiné qui esquisse un sourire sensuel (l'« ange » a la bouche entrouverte, contrairement à Saint Jean-Baptiste ou à Bacchus) s'oppose géographiquement sur la feuille le sexe en érection ; le spectateur qui croyait avoir sous les yeux une créature céleste voit se lever sans cesse ce sexe impertinent, comme surgi des ténèbres de la bienséance. Il est clairement discernable mais flouté et diffus, *sfumato*, ce qui lui confère un air tremblé, quasi vibratile. La sérénité du regard qui nous fixe ne saurait détourner nos yeux qui reviennent avec insistance sur le bas de la feuille. Ce sexe n'est point informe, bien au contraire, mais son existence même fait planer le doute sur les ombres du *Saint Jean-Baptiste* : tout tableau de Léonard ne serait-il pas *habité* comme ce modeste dessin par des puissances telluriques occultes ?

La figure surgit du papier, dans lequel elle se confond par endroits. Cette créature charnelle tient de l'ange plutôt que du bas corporel, mais la douceur de ses contours et son caractère à la fois très terrestre et très aérien en font une occurrence andouillicque – et nous permettent de comprendre par ricochet la grâce étrange des héroïnes rabelaisiennes.

Levant, vient à manger des fruits qui le font plusieurs fois changer de sexe. Devenu femme, il souhaite que Drusilla puisse le posséder, une fois à son tour transformée en homme... Etre simultanément homme et femme dans les bras d'une femme devenue homme : tel serait le secret du sourire qui court le long de cette série d'images transformistes, où l'invité entretient avec narcissisme le sujet regardeur » Daniel Arasse, *op.cit.*, p.369-370.

3.3 L'informe, expression d'une érotique de la matière

En ce qu'ils manifestent l'irréductible présence de la chair corrompue, le corps et le bas corporel menacent de l'intérieur l'édifice de la Forme. Cas très particulier de cet organique sans cesse mouvant, le corps féminin altère jusqu'à la parole et les catégories du discours. Dans la mesure où il est susceptible de réversibilité, ce corps honni et moqué s'avère être un puissant altérateur ; en se faisant membrane, il libère les organes et les met en mouvement – mais surtout, en ce qu'il est imparfait et inachevé, le Sexe ouvre grand le champ de l'inchoatif. Loin de la rhétorique, loin des débats savants sur l'excellence ou la misère des femmes, le féminin introduit le *trouble dans le genre* : tous les êtres occupent en principe une place bien définie dans la société, mais ce n'est là que convention, il n'en a pas toujours été ainsi et cela pourrait bien changer, semblent nous indiquer les œuvres ici convoquées. Loin de l'image misogyne et globalement antiféminine, quelque peu figée, que nous pouvons nous faire du XVI^e siècle, nous nous apercevons que le branle est véritablement universel, qui affecte non seulement les corps eux-mêmes, mais leur définition et leur vécu intérieur. Ces hommes ne sont point si sûrs d'eux, ni ces femmes aussi soumises ; tous partagent l'idée que les frontières et les limites, si elles peuvent parfois sembler étouffantes, sont fragiles et leur tenue est précaire. Tous nos auteurs s'emploient simultanément à les abolir et à les préserver, et construisent des identités mouvantes en déconstruisant les certitudes génériques.

Dans cette labilité érotique du monde s'exprime une angoisse, nous l'avons abondamment souligné jusqu'ici, angoisse de la castration, de l'absorption, de l'indistinction – l'angoisse que fait planer le cadavre sur le vivant, entre autres. Néanmoins, si la méditation chrétienne habite toute expérience de la chair, l'élan métamorphique évoqué par Michel Jeanneret est bel et bien porteur aussi de joie et de plaisir. Toute notre entreprise a consisté jusqu'ici à nuancer d'inquiétude ce mouvement global ; il est temps de mettre l'accent sur ce que nous pourrions nommer un optimisme de l'informe. Cet optimisme ne va pas bien sûr avec un angélisme ou avec une innocence sans partage, mais il conduit l'informe renaissant en dehors ou à côté du sillon tracé par Georges Bataille. En effet, l'informe bataillien mêle inextricablement transgression et jouissance, et s'il procure un plaisir, celui-ci est sombre et terrible ; l'informe renaissant, enraciné dans l'inquiétude d'un monde mouvant qu'il contribue à déstabiliser, nous semble au contraire être porteur d'une certaine positivité, d'autant plus visible par contraste avec l'informe moderne et contemporain. Un signe à cela : les personnages batailliens ne rient pas, alors que ceux considérés ici le font à gorge déployée. Les héros rabelaisiens sont paradigmatiques, qui ne rient jamais plus que lorsqu'un « mot de gueule » intervient – et qu'il est plus difficile de comprendre leur rire¹⁰⁸⁵. Il ne sera pas question ici de l'éventuelle santé de ce rire,

¹⁰⁸⁵ Ce rire devant le scatologique, s'il est le signe d'une connivence, nous semble être également l'expression d'une joie transgressive ; les deux vont étroitement de pair. « De la part de [Pantagruel], des manifestations de gaîté aussi bruyantes sont exceptionnelles : il n'émet aucune onomatopée de ce genre dans le *Tiers Livre*, et dans le *Quart Livre* il rit une seule fois, à la fin (nous y reviendrons). Que signifient-elles dans le *Pantagruel* ?

ou de son caractère carnavalesque ; après des décennies d'études rabelaisiennes qui se sont employées à nuancer la prétendue gaité naïve de la geste pantagruéline, il n'est plus nécessaire de revenir sur les nombreuses implications sérieuses qu'il comporte. Nous voudrions simplement ajouter à ce vaste tableau l'idée que ce rire, lorsqu'il est suscité par l'occurrence de l'obscène, serait le signe d'une relation spécifique au monde, une relation que nous pourrions nommer d'optimisme informe, ou informément optimiste – il y a rire parce qu'il y a reconnaissance d'un déclassement, et que ce déclassement est l'occasion d'un corps à corps quasi érotique avec la matière. Le mot « matière » est sans doute trop abstrait, puisqu'il s'agit ici de la boue dans toutes ses manifestations, du *stercus* autant que de la terre glaise, de la matière première que l'on pétrit. Pantagruel rit, les devisants de *l'Heptaméron* rient, les personnages du *Moyen de parvenir* s'esclaffent – mais Montaigne et Thérèse d'Avila ? L'excrément et la terre jouent chez eux aussi un rôle important, non pas en tant que nourriture délicieusement infecte, mais plutôt en tant que chose malléable et pétrissable. Reprendre le fil du scatologique et du dégradé devrait nous permettre de répondre à cette question : n'existerait-il pas, à côté de l'informe enragé et perturbateur, un informe amoureux ?

3.3.1 Le plaisir des nourritures infectes

Alors qu'il s'agit de nos jours du rebut par excellence, du malséant dont on ne saurait s'occuper, la merde renaissante revient sans cesse¹⁰⁸⁶ : on réalise rapidement qu'à s'intéresser à des œuvres du XVI^e siècle, on n'en a jamais vraiment fini avec elle... Le fort contraste entre les deux époques crée parfois une distance infranchissable et une incompréhension ; nous voudrions prendre le risque de nous tromper pour observer de plus près ce qui nous semble faire signe : nous n'y comprenons plus rien non pas parce qu'il n'y aurait rien à comprendre, mais parce qu'il y en a trop à comprendre. Cachée sous la culture, la merde déborde quand même, et si elle rappelle à l'être sa condition de cadavre en sursis, elle n'est pas moins une source de joie. Elle devient encore plus problématique quand, de jouet transgressif dans les mains de Panurge, elle devient nourriture. Nous avons évoqué la perturbation que cela suppose de joindre les orifices du corps, l'anal au génital et le *cul* à la

Elles répondent à des plaisanteries grossières, reconnaissons-le, qui relèvent de la scatologie et de l'obscénité ; autrement dit, elles ponctuent des transgressions d'interdits, qu'un témoin trop soucieux de sa propre dignité pourrait fort bien sanctionner par la réprobation ou le dégoût. Selon les théoriciens de la civilité cités par D. Ménager, s'égayer des « réalités basses et licencieuses » n'est bon que pour la populace, et même le souriant Erasme déclare que « rire d'un mot ou d'un acte obscène marque un naturel vicieux ». A ce compte, le prince Pantagruel ne devrait guère apprécier de telles bouffonneries. En les accueillant à grands éclats de rire, il affirme au contraire sa complicité avec Alcofrybas et avec Panurge, en dépit du code des bonnes manières. Et c'est là que s'éprouve la solidarité rabelaisienne : pour s'égayer d'un élégant trait d'esprit, nul besoin d'une telle complicité, l'intelligence suffit ; pour s'égayer d'un « mot de gueule » au lieu de s'en offenser, il faut, en plus, la confiance mutuelle et la camaraderie du jeu. » André Tournon, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruéline », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°59, 2004. p.9-10.

¹⁰⁸⁶ Voir Dominique Laporte, *op.cit.*

bouche ; un stade est franchi quand la circulation indiscriminé des fluides par tout le corps devient ingestion volontaire – et réjouissante.

Chier dans la bouche et rire quand même

La tarte bourbonnaise du *Pantagruel* est une fausse tarte : même s'ils la vomissent, aucun des personnages ne la mange au préalable. Mais d'autres occurrences montrent qu'il est possible et même agréable de manger de la merde : le dîner des Lanternes dans le *Cinquième Livre*¹⁰⁸⁷ s'achève, dans l'une des versions possibles, avec un dessert qui mélange de manière choquante les nourritures raffinées et les étrons.

« Pour descerte apporterent ung plain plat de merde couvert d'estrongs fleuris : c'estoit ung plat plain de miel blanc, couvert d'une guimpe de soye cramoisine. »¹⁰⁸⁸

L'énumération des mets présentés lors du banquet mêle déjà les friandises et les excréments, mais ce plat de merde et de miel confond inextricablement le délice et la déjection, comme si les deux étaient équivalents et que la continuité entre l'orifice anal et la bouche se poursuivait dans un plaisir analogue. Fienter procure-t-il le même plaisir que manger ? Le *Cinquième Livre* pose ici une équivalence quelque peu brutale qui a déjà été plus subtilement mise en place auparavant. Dans le livre même il a déjà été établi que la nourriture infecte peut être un mets de choix ; ainsi la « dame Quinte Essence », sous prétexte de se nourrir d'abstractions, ingurgite-t-elle une bouillie bien « nouvelle » :

« Cela ne me sembla estrange, mais je trouvoy bien nouvelle la maniere comment la dame mangeoit. Elle ne maschoit rien, non qu'elle n'eust dens fortes et bonnes, non que ses viandes ne requissent mastication ; mais tel estoit son usage et coustume. Les viandes, desquelles ses Pregustes avoient fait essay, prenoient ses Massiteres et noblement les luy maschoient, ayans le gosier doublé de satin cramoisi, à petites nerveures et canetille d'or, et les dens d'ivoire bel et blanc : moyennent lesquelles, quant ils avoient bien à poinct masché les viandes, il les luy coulloient par un embut d'or fin jusques dedens l'estomach. Par mesme raison nous fut dict qu'elle ne fiantoit, sinon par procuration. »¹⁰⁸⁹

La mastication préalable a beau se faire dans des bouches doublées de satin et garnies de dents d'ivoire, le processus n'en est pas moins abject : tel un oisillon prenant la becquée, dame Quinte Essence ingurgite des nourritures prédigérées, bouillie informe qu'on lui déverse dans l'estomac par un entonnoir. Le processus est néanmoins présenté comme élégant et raffiné, les bouches se font écrins précieux, et les ustensiles qui véhiculent le bol alimentaire sont en or. Le mode d'alimentation est quelque peu repoussant, mais tout concourt à en faire une manducation alchimique et transsubstantielle – l'élégante dame est au-dessus du commun des mortels, elle n'absorbe que la

¹⁰⁸⁷ Ce chapitre ne figure que dans le manuscrit, son statut étant incertain nous n'y ferons donc qu'une simple allusion. Sur la constitution du texte, voir Michel Simonin, « Le Cinquième livre », *Les Cinq Livres*, éd.cit., p.1593-1600.

¹⁰⁸⁸ *Cinquième Livre*, chap. XXXIII, éd.cit., p.1534.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, chap. XXII, p. 1407.

quintessence du monde matériel, qui est ici incarnée par ces viandes prémâchées. Faire jouer ses mâchoires, pour manger autant que pour parler, est l'une des activités préférées des Pantagruélistes ; la dame se situe aux antipodes, qui s'abstrait du monde au point de ne même plus assurer ses fonctions vitales elle-même. Son mode d'alimentation est précieux et abject à la fois, et induit un mode d'évacuation tout aussi problématique : il nous est dit qu'elle « ne fiantoit, sinon par procuration » – est-ce à dire que d'autres fientent à sa place ? Quel est ce corps qui fait transiter ses humeurs par des tiers ?

Elégance et monstruosité, délicatesse et dégoût deviennent rapidement le signe de cette Quinte Essence désincarnée, trop polie pour être honnête, mais qui concentre en elle *a contrario* les contradictions alimentaires déjà rencontrées dans les précédents récits. N'aurait-on pas en effet ici une réactualisation courtisane du festin de tripes qui ouvre le *Gargantua* ? Dame Quinte Essence ne se nourrissant que de loin et sans y toucher est la complémentaire de Gargamelle ingurgitant des quantités invraisemblables de boyaux et se vidant elle-même de ses intestins. Les deux figures féminines, l'une excessivement terrestre et superlativement femelle parce que tripe au carré, l'autre toute céleste parce que désincarnée au point de ne plus exercer de fonctions excrétrices, encadrent le récit de leur présence, et indiquent qu'il se joue quelque chose d'important dans la gorge autre que la parole. C'est du moins ce que les équivoques du jeune géant, avec leur insistance scatologique, laissent entendre.

Accueillant les serviteurs du seigneur de Painensac qui cherchent une écurie pour leurs chevaux, l'enfant les mène à sa chambre où il leur montre ses chevaux de bois. Profitant de la confusion des deux adultes, Gargantua s'amuse à leur adresser des propos orduriers qui, au lieu de les choquer, les font rire. L'un des bons mots de l'enfant qui allie la gorge et l'excrément fait apparaître cet entonnoir véhicule d'une nourriture infecte qui s'engouffre dans le gosier de dame Quinte Essence :

« Quand ? dit le fourrier. Alors (dit Gargantua) qu'on fit de votre nez une dille pour tirer un muid de merde, et de votre gorge un entonnoir pour la mettre en autre vaisseau : car les fonds étaient éventés. Cor dieu (dit le maître d'hôtel), nous avons trouvé un causeur. Monsieur le jaseur, dieu vous garde de mal, tant vous avez la bouche fraîche. »¹⁰⁹⁰

Gargantua a déjà fait preuve de son art de la facétie en inventant le terme « aubelière », qui a fait advenir dans le propos les « cinq estroncs » ; il a continué son jeu provocateur en évoquant la chemise de sa mère, pour en finir par cette insulte directe : le fourrier est traité sans raison apparente de tonneau à merde, et son corps est transformé, l'espace d'une phrase, en tuyau fécal. La transgression est double, puisque non seulement l'homme est transformé en objet abject, mais aussi parce que le récipient précieux, le contenant du vin, devient réservoir d'excréments. Le corps

¹⁰⁹⁰ *Gargantua*, chap. XI, éd.cit., p. 69.

humain se transforme en objet, et le liquide régénérateur se mue en déjection, le tout coulant dans un circuit en boucle. Du nez du fourrier, la morve-merde est transvasée dans sa gorge-entonnoir, pour aller ensemer un autre tonneau auparavant éventé – la vivacité de circulation de la merde est exactement la même que celle du vin dans le prologue du *Tiers Livre* :

« Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisable. »¹⁰⁹¹

L'enfant transforme le fourrier en tonneau *diogenic* informe, et c'est sans doute ce tour de force qui est reconnu comme une qualité. En effet, l'agressivité du déluge ordurier motive l'approbation des deux adultes, qui louent la « fraîcheur de bouche » du jeune géant, ainsi que son art oratoire. Il est vrai que la métaphore excrémentielle, très élaborée, qui a permis à Gargantua d'envahir de bren la gorge et le corps du fourrier, n'est motivée par rien d'autre que par une simple question temporelle, « quand ? », sur laquelle le petit *morveux* greffe une fausse réponse, « alors qu'on fit de votre nez ». La gratuité totale du jeu et le statut du locuteur, à la fois fils du maître et petit enfant très proche de ses propres déjections (comme le montrent les chapitres précédents et suivants) n'autoriseraient-ils donc pas une censure ? Ces adultes se montrent très tolérants, et semblent même apprécier de mâcher toute cette merde : non seulement ils louent les trouvailles de Gargantua, mais ils les célèbrent et les relaient. L'épisode se conclut par le rire général, « Et racontant cette nouvelle histoire, les firent rire comme un tas de mouches »¹⁰⁹², qui assimile l'auditoire aux insectes pour lesquels la merde est véritablement une friandise. Verbalement embrenés de frais, obligés de « masquer merde » par un enfant insolent, le fourrier et le maître d'hôtel prennent le parti d'en rire et incitent le lecteur à faire de même. Nous mâchons donc nous aussi ces nourritures odorantes, moûts à mi-chemin entre l'excrément et la « purée Septembrale »¹⁰⁹³, qu'il faudrait apprécier comme un avatar problématique du vin.

La merde n'entre pas dans la gorge en ce point précis du récit, elle s'y est déjà installée, et avec joie, dans le *Pantagruel* : Alcofrybas a passé six mois dans la gorge de Pantagruel, dans laquelle il s'est nourri et a par conséquent fienté, sans que cela ne dérange le moins du monde son hôte, qui trouve cela amusant et le récompense par-dessus le marché.

« -Et de quoi vivais-tu ? que beuvais-tu ?

Je réponds :

-Seigneur, de même vous, et des plus friands morceaux qui passaient par votre gorge, j'en prenais le barrage.

¹⁰⁹¹ *Tiers Livre*, prologue, éd.cit., p. 553.

¹⁰⁹² *Gargantua*, *ibid.*, p. 69.

¹⁰⁹³ *ibid.*, chap. VI, p. 43.

-Voire mais (dit-il), où chiais-tu ?

-En votre gorge, monsieur, dis-je.

-Ha, ha, tu es gentil compagnon (dit-il). Nous avons, avec l'aide de dieu, conquis tout le pays des Dipsodes. Je te donne la châtellenie de Salmigondin.

-Grand merci (dis-je), monsieur. Vous me faites du bien plus que n'ai desservi envers vous. »¹⁰⁹⁴

Le corps du géant est un microcosme qui redouble en réduction le macrocosme, et qui autorise une exploration préfigurant les voyages ultérieurs. Il devient l'espace d'un instant un tuyau d'alimentation et d'évacuation dans lequel circulent les « plus friands morceaux » autant que les excréments du narrateur. Comme le fourrier, Pantagruel qui est l'objet de cette plaisanterie douteuse éprouve du plaisir. Nous retrouvons à l'œuvre la merde, l'agressivité gratuite et la conclusion festive : l'aventure d'Alcofrybas est autant l'actualisation d'une expression figée (« en votre gorge » servant à répondre à l'interjection « bren ! »¹⁰⁹⁵) qu'un renvoi à l'expéditeur, qui ne s'offusque pourtant point. La récompense de Pantagruel, démesurée par rapport au service, comme le remarque Alcofrybas, est en fait la réponse la plus adaptée à l'affront de l'ordure avalée : le « Salmigondin »¹⁰⁹⁶, nourriture faite de morceaux divers raccommodés ensemble, n'est point non plus une friandise, plutôt un mets de second choix... Dans ce parallèle entre l'ordure et la fricassée il nous est permis de comprendre en quoi la nourriture infecte serait si plaisante et savoureuse : elle est un condiment qui relève et épice, quoi qu'au premier abord elle puisse paraître peu ragoûtante.

Du repoussant plateau lanterne et l'ingestion quintessentielle à l'avalage pendant six mois par Pantagruel des déjections d'Alcofrybas, en passant par les divers festins de tripes et d'ordure plus ou moins fantasmés du *Gargantua*, la « merde dans la bouche » apparaît comme un motif structurel des *Cinq Livres*. En tant que manifestation des forces déclassantes repérées ailleurs à l'œuvre, il est impossible de lui donner un sens et un seul : le narrateur entend provoquer un haut le cœur autant qu'il indique aux lecteurs, par l'entremise des personnages, qu'il y a là matière à rire et à jouir. Ces épisodes où le récit nous invite à nous repaître de merde pourraient aussi être interprétés comme autant d'occurrences d'un discours évangélique militant¹⁰⁹⁷, et comme autant de rappels de notre condition ordurière et pécheresse. Il nous semble néanmoins que le plaisir affirmé du condiment

¹⁰⁹⁴ *Pantagruel*, chap. XXIX, éd.cit., p. 525.

¹⁰⁹⁵ On retrouve ce jeu de « c'est celui qui dit qui est » dans le *Moyen de parvenir* : « (...) que c'était à dire « bran ». Le plus hardi lui dit que c'était merde. « Ha ! dit le seigneur, en ta gorge, marchand de Paris ! » ». *Le Moyen de parvenir*, 58. Stance, éd.cit., p. 246.

¹⁰⁹⁶ Le latin médiéval *salsamentum* désigne la sauce ou le condiment ; on retrouve cette notion dans le verbe « condir », assaisonner, aromatiser, deuxième membre du composé « salmigondis ». Voir l'étymologie du terme dans <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/salmigondis>.

¹⁰⁹⁷ Voir Yvan Loskoutoff, « Les appétits du ventre : évangélisme luthérien et satire du monachisme dans l'œuvre de Rabelais », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°3, 1999. p.299-343.

fécal est à prendre au premier degré : l'informe et sa reconnaissance produisent un plaisir fait autant de distanciation que d'extrême proximité. Avaler de la merde c'est se barbouiller comme l'enfant qui joue et qui prend plaisir aux productions de son corps, tout autant que cela suppose de se préparer à de plus dures et indigestes nourritures (le *Quart Livre*, avec sa théorie de monstres et de *cagots*, nous en repaît amplement). Dans la quête du mot de la Dive Bouteille, il faut savoir tout avaler, couleuvres, merde, vin et autres Andouilles, pour se faire un estomac solide à l'épreuve de tous les chocs symboliques.

Pains de sucre

L'histoire du pain de sucre excrémental mise en scène dans la 52^e nouvelle de *l'Heptaméron* fait quant à elle suite à l'un de ces chocs symboliques difficilement digérables : le récit interpolé dans le débat des devisants qui rapporte comment un cruel capitaine italien assassine un homme, son épouse et leur enfant pas encore né, précède immédiatement l'histoire facétieuse. Les corps éviscérés et devenus mangeoire pour chevaux constituaient une image sidérante que l'étron déguisé en pain de sucre semble venir désamorcer. Les deux récits évoquent des nourritures cannibales, l'une consommée effectivement (le capitaine italien dévore avec délectation le cœur de son ennemi) et l'autre potentiellement (l'avocat et son compère ne se repaissent pas véritablement de l'étron), qui font partie d'une même tradition scatologico-tragique s'enracinant directement dans le *Décameron*¹⁰⁹⁸. L'insistance cruelle avec laquelle les scènes transgressives sont racontées distingue néanmoins les deux épisodes de leur modèle ; la violence déchaînée et gratuite du capitaine italien n'a pas sa pareille chez Boccace, et le plaisir délicat que suscite le pain de sucre abject ne se rencontre dans aucune des nourritures littéraires précédentes.

Le prétexte donné à cette histoire ordurière, l'une des rares occurrences explicites de l'excrémental dans le recueil avec la 11^e nouvelle, est étroitement lié à la question du faux savoir et de la prétention. « Nul n'est plus ignorant, que celui qui cuide sçavoir »¹⁰⁹⁹, énonce Oisille en guise de

¹⁰⁹⁸ « Les images excrémentielles ne sont pas rares dans le corpus européen des nouvelles d' « ancien régime » : dans les *Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulle (achevées avant 1515), dans le *Parangon des Nouvelles* de 1531 (qui emprunte à *Till Eulenspiegel* plusieurs récits à argument scatologique), dans la *Compseutique* d'Antoine du Verdier (1584), aujourd'hui perdue mais partiellement conservée dans les *Escraignes dijonnaises* de Tabourot des Accords, dans les *Contes et Discours d'Eutrapel* de Noël du Fail (1585), dans le *Formulaire fort récréatif* de Bredin-le-Cocu (pseudonyme de Benoist du Troncy), dans les *Contes facétieux* du sieur Gaulard (1585) ou *Les Escraignes* (1582) de Tabourot. Et à côté des *minores*, voici *Le grand parangon des Nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers, *Apologie pour Hérodote* d'Henri Estienne, *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville... Et le roman rabelaisien allie l'obscène au scatologique dans un tourbillon d'humeur bouffonne qui emporte comme fétus de paille bienséances et convenances. La tradition scatologique combine alors le discours facétieux, où l'excrément, agent de souillure, agent d'échange, a le statut d'une arme *dérisoire*, et le discours grotesque du bas corporel rabelaisien, où le rire déshabille et met à nu les plus secrètes ordures. » Gisèle Mathieu-Castellani, *La conversation conteuse*, op.cit., p. 156-157.

¹⁰⁹⁹ *l'Heptaméron*, 51^e nouvelle, éd.cit., p. 474.

conclusion du débat motivé par la 51^e nouvelle ; ce propos tout évangélique rappelle qu'il n'y a pire péché que celui de l'assurance : les plus purs en apparence sont aussi les plus pervers, et celles et ceux qui croient posséder une vertu à toute épreuve sont ceux-là même qui s'exposent aux plus dégradantes chutes. Guebron transpose cette haute morale en la reformulant en des termes plus familiers, et en introduisant dans le texte le motif de « l'arroseur arrosé » : « je n'ay jamais veu (...) moqueur, qui ne fust mocqué : trompeur, qui ne fust trompé : ne glorieux, qui ne fust humilié »¹¹⁰⁰. La transformation de la cruauté débridée des Italiens en ressort comique est accomplie par cette gradation symbolique, de l'ignorance pécheresse à la bêtise, qui autorise Simontault à rapporter le conte scatologique. La 52^e nouvelle fonctionne donc comme une réplique en mode mineur, plus innocente et plus légère, de la 51^e nouvelle, qui mettait en scène l'arbitraire du pouvoir et ses ravages. La merde vient calmer le jeu, et joue le rôle d'un baume, certes puant et « ord », mais bien plus humain que toutes les « italienneries » précédentes.

L'argument repose sur la prétention d'un avocat qui, cherchant à duper quelqu'un pour se faire payer son repas, se retrouve en fait manipulé par un valet d'apothicaire de ses ennemis. L'avocat et un gentilhomme prennent ainsi pour un pain de sucre l'étron gelé déguisé par le valet en friandise ; une fois au chaud, les deux compères se couvrent de puanteur et de ridicule, et sont démasqués comme voleurs et comme dupes devant un auditoire amusé. Le faux pain de sucre ne doit point servir de nourriture : la denrée est si précieuse qu'elle est censée payer le repas des deux amis. L'étron devenu sucrerie est avant tout une monnaie d'échange : passé dans les mains habiles du valet d'apothicaire, qui l'enrobe avec dextérité, il devient un objet de grande valeur. L'avocat qui l'a dérobé le considère ainsi, qui le conserve jalousement en son sein. La merde prend donc d'abord la place de l'argent, et dégrade la monnaie tout comme l'échange : les deux personnages qui comptaient payer leur repas avec un étron se voient obligés d'acquitter leur dette avec des espèces véritables.

La satire ne porte néanmoins pas uniquement sur la dégradation du numéraire, puisque l'équivoque sur la nourriture infecte habite tout le texte. Les personnages ne portent jamais l'étron à leur bouche, mais l'insistance sur la préciosité du supposé pain de sucre et sur son fumet de plus en plus envahissant suscitent la confusion. L'étron lui-même est revêtu des qualités du sucre :

« Sans aller plus loing de dix pas, trouva derriere une maison un bel estronc tout gelé, lequel il meit dans un papier, et l'enveloppa si bien, qu'il sembloit un petit pain de succe. »¹¹⁰¹

L'aspect de ce « bel » étron semble le prédisposer à la manipulation, et il n'y a pas grand effort à faire pour le transformer en objet de prix, puisqu'un simple emballage soigné suffit à le transfigurer.

¹¹⁰⁰ *Idem.*

¹¹⁰¹ *Ibid*, 52^e nouvelle, p. 475.

L'adjectif qualifie l'objet répugnant par antiphrase, mais il autorise aussi une lecture amphibologique : l'étron serait à la fois repoussant et d'allure avenante. En *dégelant* une qualification figée, le narrateur pousse le lecteur à s'interroger sur ce que serait la beauté d'une déjection, figure étrange et perturbante qui s'inscrit au point de départ du récit. Le principe du gel et du dégel joue sur plusieurs plans, concret puis symbolique, parce que le dégel du signifiant entraîne la honte. La grossière erreur sur la provenance de la puanteur autorise une mise en circulation de la merde :

« (...) mais en s'eschauffant à boire et à manger, le pain de sucre, que l'avocat avoit en son sein, commença à degeler, dont la puanteur estoit si grande, que ne pensans jamais qu'elle deust saillir d'un tel lieu, dist à la chambriere : « Vous avez le plus puant, et le plus ord mesnage, que je vey jamais. Je croy que vous laissez chier les enfans par la place. » Le seigneur de la Tyreliere, qui avoit sa part à ce bon parfum, ne luy en dist pas moins. Mais la chambriere, courroucée de ce qu'il l'appelloient ainsi vilaine, leur dist en colere : « Par saint Pierre, mon maistre, la maison est honneste, qu'il n'y a merde, si vous ne l'avez apportée. » »¹¹⁰²

L'étron-pain de sucre accompagne tout le repas et ne se rend présent qu'avec l'évolution de la température. L'abjecte friandise se tient très près du ventre des commensaux, par l'emplacement de sa cachette autant que par sa présence verbale. Les personnages accordent en effet une place centrale à la merde dans leurs propos, au point qu'elle s'installe au milieu de la pièce par l'entremise d'une figure plaisante de la débauche : aucun contrôle ni aucune censure sur les pulsions ne sont exercés en cette auberge où les enfants seraient autorisés à faire leurs besoins « par la place », là où bon leur semblerait. Les uns renvoient à la face des autres cet étron que seul le lecteur sait se trouver dans la poche de l'un des deux personnages masculins ; le quiproquo initial devient ainsi intrigue en attente de dévoilement. Le public amusé voit s'épaissir l'équivoque et la puanteur qui l'accompagne, se laissant pleinement séduire par l'excrément et ses facéties ; toute censure est subrepticement levée, et le repas peut se couvrir de bren à mesure que la chaleur et le ton montent. L'épisode des *paroles dégelées* du *Quart Livre* n'est pas loin, et le pain de sucre fécal semble être la matérialisation narrative d'un mot de gueule. L'assimilation de la merde à la friandise est consommée pour le dessert :

« Et en se chauffant l'avocat tire son mouchoir de son sein, qui estoit tout plein du cyrop du pain de sucre fondu (...). »¹¹⁰³

Le narrateur joue sur l'ambiguïté de la perception : le pain de sucre n'en est plus un que pour l'avocat abusé, mais la désignation entretient la confusion aux yeux du lecteur. La chambrière explicite l'identification et donne figure à l'ingestion infecte :

« (...) ils devoient estre bien yvres : car ils avoient beu par la bouche, et par le nez. »¹¹⁰⁴

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 475.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 475-476.

Il n'est pas tant question de mâcher que de humer, et le pain de sucre se fait alcool enivrant. La manipulation de l'ordure est gourmande dès le départ : le valet d'apothicaire s'apparente à Panurge jouant à introduire des étrons dans les capuchons des théologiens, mais il le dépasse aussi dans la mesure où il construit sciemment une équivalence entre le plus bas que bas et un mets raffiné et précieux. L'avocat et son ami dégustent également la merde quand ils se complaisent à honnir l'innocente chambrière en imaginant un relâchement général des sphincters ; les devisants enfin se repaissent de l'ordure avec le lecteur, lorsqu'ils justifient le bon droit du conte avec l'argument « les paroles ne sont jamais puantes »¹¹⁰⁵. Tout le débat porte en effet sur la question de la réception ambiguë : comment une histoire ordurière peut-elle faire rire d'honnêtes dames ? Saffredent pose la question avec malice :

« Mais je demanderois volontiers à toutes celles qui sont icy, pourquoy c'est, puis qu'elles n'en osent parler, qu'elles rient si volontiers, quand on en parle devant elles : car je ne puis entendre, qu'une chose, qui desplaist tant, face rire. »¹¹⁰⁶

Les paroles ne puent pas, mais l'ordure peut aussi être morale : n'est-ce pas s'adonner à des plaisirs suspects que d'apprécier les contes irrévérencieux ? Parlamente répond par l'esquive en évoquant trébuchements et lapsus en général, dans une tentative de sauver l'honneur féminin – à défaut de vertu, mieux vaut l'hypocrisie. L'étonnante conclusion du débat est à la mesure de la perturbation qu'introduit le scatologique ; nous nous interrogeons sur les sens possibles de l'ingestion d'excréments dans les *Cinq Livres*, les devisants de l'*Heptaméron* s'interrogent sur la possibilité même d'une réception pour de telles histoires. L'argument traditionnel¹¹⁰⁷ de l'absence d'odeur des paroles ne suffit point à justifier la conjonction dans les mêmes bouches de la déjection et du sucre, du rire et de la nausée. Il n'empêche que toutes ces réactions et toutes ces nourritures se retrouvent bel et bien mises en mots dans la gorge, et que des bouches féminines les apprécient tout particulièrement. Il ne s'agit ni de fétichisme ni de scatophilie¹¹⁰⁸, mais à notre sens d'un amour paradoxal pour la matière qui voit dans la boue un puissant transformateur et une occasion de remise en mouvement perpétuelle des signifiants.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 476.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 477.

¹¹⁰⁷ Le *Moyen de parvenir* avance à son tour une justification identique : « Les paroles ne sont point sales : il n'y a que l'intelligence. Quand vous orrez une parole, recevez-la et la portez à une belle intelligence, et lors elle sera belle, nette et pure. – Mais cela fâche les oreilles ? – Si les oreilles étaient pures et nettes, cela ne les incommoderait point. Un étron incommode-t-il le soleil, bien que ses rayons s'y jettent ? » *Le Moyen de parvenir*, 76. Consistoire, éd.cit., p. 319-320. Les paroles sont innocentes, les récepteurs seuls sont vicieux – manière aisée de faire passer toutes les balivernes pour propos honnêtes.

¹¹⁰⁸ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *op.cit.*, p. 165.

« Mâche ! »

Le *Moyen de parvenir* accorde au *cul* et aux déjections une place de choix, mais s'il évoque inlassablement la conjonction de la bouche et de la merde, il ne met en récit des nourritures infectes que très ponctuellement. La relative parcimonie en la matière d'un texte par ailleurs abondamment ordurier indique combien l'ingestion de la merde reste narrativement périlleuse ; le rire risque de s'effondrer si l'abjection est trop présente, et le dégoût peut l'emporter sur le plaisir. L'équilibre entre adhésion et rejet est précaire, mais le bénéfice que la fiction tire de ces repas infernaux semble suffisamment important pour tenter l'expérience ; si les élégants devisants de *l'Heptaméron* se risquaient à raconter et à écouter l'histoire en principe choquante de l'étron-pain de sucre, les symposiarques délurés du *Moyen de parvenir* ne devraient pas faire la fine bouche pour leur emboîter le pas.

Le premier récit d'une ingestion ordurière est très elliptique et rapide, et laisse planer le doute quant à la transformation effective de l'excrément en nourriture :

« Or, un jour, une nuit, un soir, un matin... C'est le commencement d'un conte. Ainsi, disait ma cousine à ma tante : « Dites-nous un conte. – Eh bien ! dit-elle, je le vous dirai. Un jour, il advint que ma mère-grand nous fit un conte de Robin mon oncle qui chia à l'âtre. Sa femme tâte, pensant que ce fut pâte, trouva que c'était merde. Mâche ! » »¹¹⁰⁹

La narration peine à démarrer, et il faut trois relances pour en arriver enfin à l'action, qui se résout pourtant en trois courtes phrases, comme en queue de poisson. Nous avons affaire à un conte surdéterminé, qui commence comme doit le faire un conte, par l'évocation d'un hors temps et d'un hors-champ, qui affiche son oralité, et qui est ensuite désigné à plusieurs reprises comme tel sans qu'aucun autre élément ne vienne confirmer l'attribution générique. Les instances énonciatives se bousculent et s'imbriquent en gigogne les unes dans les autres, des amorces sont posées qui ne débouchent sur rien. Les membres de la famille se bousculent aussi, la cousine parlant à la tante qui évoque sa grand-mère, son oncle et l'épouse de celui-ci. L'effort de confusion paraît démesuré par rapport au contenu de l'historiette, dont la portée transgressive semble de prime abord bien maigre. Le vertige induit par le contraste entre la sinueuse entrée en matière et l'abrupte clause finale fait chanceler cette impression : le « mâche ! » final provoque une onde de choc qui fait trembler le petit édifice. Qui mâche ? Que doit-on mâcher ? Qui a mâché quoi et quand ? Le lecteur abasourdi est obligé de relire pour essayer de comprendre la raison de cette agression gratuite, et ne peut qu'être séduit par ce conte minimal sournoisement affolant.

L'efficacité du conte repose sur la cascade d'assonances qui établit une équivalence entre deux substantifs et deux verbes, l'âtre et la pâte d'un côté, tâter et mâcher de l'autre ; en conclusion du

¹¹⁰⁹ *Le Moyen de parvenir*, 26. Livre de raison, éd.cit., p. 119.

conte se trouve le fin mot de l'histoire, « merde ». Sa proximité textuelle avec l'interjection « mâche ! » laisse planer le doute : la femme de Robin se méprend sur ce qu'elle pense être un aliment, mais comment en vient-elle à la conclusion qu'il s'agit là d'excrément ? Le toucher seul l'induit en erreur et lui permet de rétablir la vérité, mais l'agressivité du verbe jeté autant à l'adresse du personnage qu'au lecteur – comme une sorte d'ordre insultant, « prends-toi ça dans les dents ! » dirions-nous aujourd'hui – fait croire un instant que l'ordure a dû être mâchée pour être reconnue. « Faire de la merde avec les dents » est une expression commune dans le livre pour désigner l'acte de se nourrir, on ne serait donc pas surpris outre mesure de voir l'un des nombreux protagonistes de saynètes s'adonner à la coprophagie. Il n'en est rien ici, mais l'équivoque est persistante. La persistance est d'ailleurs ce qui fait l'attrait de ce microrécit : fait de bribes de presque rien qui s'accrochent à la rétine, faisant trainer en longueur une prise de parole impossible, il enrobe la merde de mots comme pour mieux la faire rejallir, dans l'âtre, sur les mains du personnage, sur son visage, sur celui du public. Les narrateurs successifs s'en donnent à cœur joie et montrent ainsi que le plaisir premier que provoque la nourriture infecte est bien buccal : il est plus jouissif de parler de merde que de la manipuler ou de la manger. Les paroles ne sont peut-être pas puantes mais elles collent et poissent.

Ce conte minimal sert de matrice aux différents récits de cuisine abjecte du dialogue. Nous en repérons deux, aux deux extrémités du texte, qui mettent en scène une ingestion d'ordures. Le premier se situe quelques pages après le conte de Robin. Il est un peu plus long et son argument est un peu plus élaboré, mais le plaisir et le dégoût s'y rencontrent de manière tout aussi fracassante. L'histoire est motivée par une question ménagère : quel est l'outil que l'on trouve dans toutes les maisons ? Un saint fantaisiste qui porte bien son nom, saint Glougourde, à la fois glouton, gourde, gargarisme et déglutition (entre moult autres suggestions), répond à la devinette en donnant la raison de sa canonisation :

« Et gai ! dit saint Glougourde, c'est le bouchon des écuellles, qui fut cause que je fus canonisé. En voici l'occasion : je faisais la cuisine des Cordeliers de Rennes et je mis, par mégarde, le bouchon des écuellles au pot où je fis cuire la potée. Cela fit une soupe miraculeuse, sentant le potage des gueux jusques au tiers ciel. Au reste, il était gras et fluent. Les frères le trouvèrent si bon qu'ils en eussent presque mangé leurs mains jusques aux coudes. Les novices, qui en eurent le plus et le fond, le savourèrent. Et, pour ce que cela était mêlé de beaucoup d'essence, en devinrent si savants qu'ils surpassèrent leurs maîtres, qui, par envie, en firent mettre trois *in pace*, que je délivrai tandis que l'on disait matines de tripes. »¹¹¹⁰

Aucun des récits scatologiques analysés auparavant n'évoque avec une telle vivacité le plaisir qu'il peut y avoir à dévorer l'ordure. On sait les Cordeliers particulièrement gourmands et paillards, mais ceux-là se délectent d'une bien désagréable pâture paradoxalement quintessentielle ! Le « bouchon

¹¹¹⁰ *Ibid.*, 33. Remontrance, p. 142-143.

des écuelles », torchon infâme concentrant la saleté de toute la vaisselle, devient par un tour de passe-passe narratif un concentré de saveurs si délicieux qu'il produit une soupe « miraculeuse » en goût et en effets. Saint Glougourde concocte un mets qui enthousiasme les moines au point de les induire à l'auto-cannibalisme : ils ne s'en lèchent pas seulement les babines ou les doigts, mais les deux mains, et ce « jusques aux coudes », dans un mouvement d'une voracité ravageuse et déchaînée. La nourriture est si substantielle qu'elle en devient « essentielle », et distille le savoir autant que le plaisir. Elle est aussi transgressive : par son action, les novices surpassent les maîtres, qui se vengent en les emprisonnant ; ils sont libérés par saint Glougourde à l'occasion d'un autre repas, tout aussi abject – les « matines de tripes » évoquant à la fois les friandises intestinales et le travail des estomacs surchargés.

Les ingrédients de la satire des moines sont réunis : les saints hommes passent leur temps à table, et le peu de loisir qu'il leur reste ils le consacrent à l'envie et à la jalousie ; il ne manque presque que la luxure pour que le portrait classique des pécheurs soit brossé. L'objet du conte n'est pourtant pas de railler les frères et les novices, mais bien de provoquer une nausée proportionnelle au plaisir abject des personnages. Ce récit réalise l'injonction du microrécit précédent, et nous fait « mâcher ! » la merde que nous n'avions jusque-là que touchée des yeux. Le principe d'intensification ordurière qui préside à de nombreuses histoires du *Moyen de parvenir* joue ici à plein régime.

Un cran supplémentaire est poussé avec le conte suivant, qui est préparé par une courte incise explicitant le grand prix qu'il faut accorder aux torche-culs. Le motif de l'ordure friandise, introduit par l'histoire de la soupe quintessentielle, cristallise peu à peu dans le texte jusqu'à éclater dans la bouche de Cardan et dans ses confitures. La première occurrence de l'image est fortuite : à la suite du conte qui justifie l'assimilation de l'amour intense au plaisir de chier, la dame ainsi éclairée s'exclame :

« (...) il n'y a rien si bon qu'un bon chier. Même, j'ai été en grand-peine : je suis fort marrie que je n'avais du papier pour me torcher le cul. Je vous assure que je l'eusse bien gardé, tant cela est bon ! »¹¹¹¹

A ce stade, l'équivoque n'est que linguistique, la dame exprimant simplement un souhait motivé par le plaisir ressenti au préalable. L'idée de la conservation du torche-cul est néanmoins introduite dans le texte, et suivant le principe d'intensification et de concrétisation narrative d'un bon mot qui préside à nombre de contes du *Moyen de parvenir*, un interlocuteur quelconque, « l'Autre », s'en saisit immédiatement pour prolonger le plaisir du récit choquant :

« L'AUTRE : Elle eût fait comme une demoiselle de Saumur, qui est si bonne ménagère qu'elle fait à deux fois d'un torche-cul : après que le premier coup elle s'est torchée le cul, elle reploie

¹¹¹¹ *Ibid.*, 80. Concile, p. 337.

le papier et le met en sa pochette, où il y a de la dragée pour les mignons qui fouillent aux pochettes des dames pour avoir de la friandise. »¹¹¹²

Un nouveau stade est franchi dans l'abject, puisque la conservation du papier embrené ne suffit plus, et qu'il est associé explicitement à la friandise. Les « mignons » sont-ils amenés à consommer cette révoltante friandise, ou est-ce une manière de les décourager de faire leur cour ? Nous n'en saurons rien, puisque l'Autre embraye directement sur une autre allusion fécale visant les Turcs, mais le mot est jeté : le torche-cul peut désormais devenir pour de bon une friandise que l'on consomme. Il devient effectivement confiture quelques pages plus loin.

L'un des participants au banquet, identifié au mathématicien et astrologue italien Cardan, délivre le secret de fabrication des confitures. Est en jeu la même idée de nourriture « essentielle » qu'avec le bouchon des écuelles, couplée avec la notion de friandise introduite par les allusions aux dames jalouses de leurs excréments ; le torchon de ménage remplacé par des torche-culs en papier, la cuisine infernale peut reprendre et s'éloigner du référent sexuel¹¹¹³. Cette manière d'accommoder les sucreries n'est permise que par la nouvelle et opportune mode de se nettoyer avec du papier plutôt qu'avec une pierre, ce que Cardan souligne avec enthousiasme : les modernes surpassent les anciens tout du moins en matière fécale. La nouvelle méthode d'hygiène sert en effet de mince prétexte à la révélation d'un secret de cuisine particulièrement dérangeant. L'estomac du lecteur se serre, alors même que les interlocuteurs apprécient la méthode de faire les confitures et la trouvent bien délicate.

« CARDAN : Il vaut bien mieux se torcher le cul avec du papier (et principalement en ce temps qu'il est si bon marché), en quoi nous avons barre sur les anciens, qui avaient bien de la peine à se le torcher. Je m'en rapporte au seigneur de Caramousse, grand faiseur de confitures, avec lequel je demeurais à Gênes lorsque les belles confitures y furent inventées, et que nous trouvâmes le moyen qui s'y pratique maintenant et qui est le secret de ces messieurs qui font les confitures – mais ne l'allez pas découvrir. Je vous dirai ce que faisait ce grand personnage, ainsi qu'encore font les plus avisés : il amassait le plus qu'il pouvait de torche-culs et quand il avait recouvert une grande quantité de bien secs et dorés, il les faisait bouillir et tirait la crème qui nageait dessus, laquelle il réservait pour donner couleur aux confitures. Et notez que cela est bon à toutes sortes de confitures et de couleurs, parce qu'étant faite de tout, elle servait et sert à tout. »¹¹¹⁴

Le récit peine à démarrer, et tourne en rond autour du terme « confiture » qui justifie l'amalgame ordurière. Le narrateur martèle maladroitement le mot – s'agit-il de l'imprimer dans l'esprit de l'auditoire ? De *confire* le récit lui-même par la macération et l'incantation du terme ? De longues lignes sont consacrées à évoquer ce « seigneur Caramousse » qui encore une fois porte bien son nom

¹¹¹² *Idem.*

¹¹¹³ Béroalde de Verville préfère largement, dans le *Moyen de parvenir*, l'association de l'anus et de la bouche à celle de l'anus et du vagin. S'il exploite les suggestions informelles que contient l'équivoque érotique, il semble trouver beaucoup plus efficaces dans leur dérangement l'imagerie informelle que suscite l'invasion stercoraire.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, 92. Bail, p. 389-390.

(il produit sa « crème » en récupérant la mousse de cuisson), les confiseurs génois et leurs prétendus secrets, qui laissent longuement en suspens les torche-culs du début ; la dégringolade abjecte n'en est que plus précipitée : la cueillette scatologique entasse d'un coup les papiers embrenés, non pas sirupeux comme celui du pain de sucre de l'*Heptaméron* mais « bien secs et dorés ». De croustillants et déjà appétissants en eux-mêmes, les torche-culs sont transformés en potion colorante et savoureuse. La conclusion de l'opération alchimique, « étant faite de tout, elle servait et sert à tout », serait applicable au livre lui-même : fait de tout, concentré de savoir et de plaisir, « plein de l'intelligence de la pierre philosophale, pour ce que tout s'y transmue »¹¹¹⁵, il faudrait en distiller l'ordure pour tirer la substantifique crème.

Mais ce n'est là que prétexte fallacieux. Le but de l'histoire est bien de distiller, mais l'objet de l'opération n'est point un quelconque « plus hault sens » ; le narrateur se joue du public, lui met sous le nez des confitures écoeurantes et attend de lui une réaction enjouée. La transformation alchimique qui doit s'opérer est celle du rejet en adhésion, et le véritable cuisinier est le lecteur, amené à ingurgiter des plats on ne peut plus problématiques. La boucle est bouclée avec la recette de cuisine dont nous régale l'un des dialoguistes :

« Prenez donc un étron et y mettez le nez : il puera. Mettez-y les dents : il sera trouvé de mauvais goût. Si vous n'êtes dégoûté, que vous ne trouviez pas la merde bonne, frottez-vous en le nez : il vous barbouillera.

-Ha ! ha ! hé !

-Tu es bien aise d'avoir bricolé une petite vilaine !

-Qui est le plus vilain ? Celui qui en porte ou celui qui en parle ? »¹¹¹⁶

L'étron reste ici ce qu'il est, un excrément puant et de « mauvais goût », comme les « pellauderies » de Gargamelle, comme le faux pain de sucre qui dénonce ses porteurs, comme le bren qui couvre Panurge ou madame de Roncex. Il n'en est pas moins un objet textuel, qui insiste sans relâche, en migrant du nez à la bouche puis à nouveau au nez, pour qu'on le hume, qu'on le touche, qu'on le regarde et qu'on le lise. Il fait rire et provoque la méditation, dégrade et relève le bas corporel en un seul mouvement confondant. La nausée sur les lèvres, il nous faut nous forcer à sourire, ou l'inverse, il nous faut vomir pour mieux continuer à lire. La transgression produit un plaisir ensauvagé et vertigineux qui met en doute toutes les certitudes : le texte peut-il être révoltant sans la complicité, même involontaire, de son lecteur ?

¹¹¹⁵ Ces quelques lignes précèdent immédiatement l'épisode de la décoction des torche-culs. *Le Moyen de parvenir*, 91. Doctrine, éd.cit., p. 383.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, 99. Histoire, p. 406-407.

Montaigne coprographe¹¹¹⁷

Tous coupables, énoncent nos textes orduriers – mais coupables de quoi donc ? De trop aimer l’ordure et de ne pas assez tourner le regard vers les hauteurs azurées, sans doute. Mais le corps et ses déboires, la pensée et ses trébuchements ne sont-ils pas la matière la plus intéressante à traiter ? Montaigne répond à cette question de façon détournée mais par l’affirmation : la merde en dit long sur nous, et sa manipulation textuelle, si elle induit un mode de lecture particulier, n’en est que plus jouissive et efficace à révéler les processus complexes qui construisent le moi. C’est l’interprétation que l’on peut donner au début de l’essai « De la vanité », qui raconte le curieux étalage fécal d’un gentilhomme et qui y compare l’écriture des *Essais* :

« Si ay je veu un Gentilhomme qui ne communiquoit sa vie que par les operations de son ventre : vous voyez chez luy, en montre, un ordre de bassins de sept ou huit jours; c'estoit son estude, ses discours; tout autre propos luy puoit. Ce sont icy, un peu plus civilement, des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lasche : et tousjours indigeste. »¹¹¹⁸

Triste vie que celle qui se résume exclusivement aux activités de la tripe, semble insinuer cette provocante entrée en matière... Montaigne rapporte le cas de ce gentilhomme en dégageant tout d’abord ce qu’il y a d’inquiétant dans la mécanisation de l’organique : la vie se réduit aux « opérations de son ventre », qui colonise tout le corps. L’estomac de l’auteur est apparu à de nombreuses reprises dans les deux premiers livres, et l’indocilité digestive du corps de Montaigne nous a déjà été mentionnée. Il n’empêche que le gentilhomme ici décrit est dérangé : il n’accorde pas une grande importance à ses fonctions digestives, il les substitue à toute autre manifestation de son humanité. Non content de réduire sa puissance vitale à la seule activité d’excrétion, il voue son intelligence au culte de ce dieu dégradant qu’est pour lui l’étron. Cadeau pervers offert à la vue et à l’odorat des visiteurs, les excréments du gentilhomme se présentent très civilement arrangés en théorie de bassins, et reconstituent la semaine organique de leur producteur. « En montre », ils exhibent sans honte ni pudeur leur matérialité, et représentent pour le gentilhomme les fragments d’un discours médical à construire et à reconduire sans relâche. Les étrons conservés dans les bassins sont autant de *paroles du corps* excrétées au-dehors pour être déchiffrées.

Prêtre d’une religion malade¹¹¹⁹, à la fois interprète des signes et accoucheur de lui-même, le gentilhomme bloqué au stade anal est l’occasion pour Montaigne de mettre à distance ses propres préoccupations intestinales. Il s’amuse de la conception implicite du langage qui préside aux

¹¹¹⁷ Nous empruntons l’expression au titre de l’article de Gisèle Mathieu-Castellani, « Des excréments d’un vieil esprit : Montaigne coprographe », *Littérature*, n° 62, 1986, p.14-24.

¹¹¹⁸ *Essais*, III, 9, « De la vanité », éd.cit., p.945-946.

¹¹¹⁹ L’observation des déjections fait à l’époque partie d’une sémiologie médicale effective. Voir par exemple Myriam Marrache-Gouraud, « Histoires et autres traces de fiction dans le *Traité de la peste, de la petite vérole et de la rougeolle* d’Ambroise Paré (1568) », Olivier Guerrier (dir.), *Fictions du savoir à la Renaissance*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p.31-42.

manipulations du gentilhomme, en détournant la phrase « les paroles ne sont jamais puantes » en « tout autre propos luy puoit » : pour leur producteur, l'intérêt de ces excréments est tel qu'assimilés à un langage quasi magique ils en perdent leur désagrément. Les étrons-signes ne peuvent pas, au contraire, ils fleurent bon le savoir et la science. La parodie de l'observation médicale s'inscrit en creux dans la description de ce comportement obsessionnel, et imprime d'emblée un ton badin à l'essai¹¹²⁰.

Le mélange de dégoût poli et d'ironie introduit et autorise la métaphore excrémentielle : les *Essais* seraient les « excréments d'un vieil esprit ». Comparables en tout point¹¹²¹ aux bassins du gentilhomme, en ce qu'ils font montre des déjections d'une intelligence « cru[e] et simpl[e] »¹¹²², les *Essais* seraient aussi une exhibition quelque peu indue de matière honteuse. Exploitant une nouvelle fois les possibilités du détournement et du déplacement, les adjectifs qu'on aurait pu attendre à l'endroit d'« excréments » se trouvent qualifier « esprit » : « dur tantost, tantost lache, et toujours indigeste », le produit de l'écriture se transforme subrepticement en étron, et en partage la consistance et le désagrément. Le thème excrémental s'épanche dans le chapitre bien au-delà de l'anecdote inaugurale, dans les images du débraillé¹¹²³ et du laisser-aller¹¹²⁴, dans le motif de la pourriture puante¹¹²⁵, mais plus encore dans la récurrence du paradigme du relâchement : « lâche »¹¹²⁶, « lâchement »¹¹²⁷, « lâcher »¹¹²⁸, « lâcheté »¹¹²⁹, « relâche »¹¹³⁰ reviennent sans cesse

¹¹²⁰ Ton badin et motif de la bigarrure quelque peu inconvenante qui viennent clore la réflexion, par l'allusion au « badin de la farce », *ibid.*, p.1001.

¹¹²¹ « L'analogie postulée entre l'excrément et l'essai se soutient de plusieurs caractéristiques communes; ils témoignent pareillement de la vanité, en tant que productions toujours renouvelées, sans autre terme que celui que leur assigne la mort du sujet : quand seront-ils à bout, ces deux gentilshommes, de «représenter une continuelle agitation et mutation» intestines? L'objet anal, paradigme du rebut et du déchet, désigne la matière même des *Essais*, dont le sujet, « si frivole et si vain » (*Au Lecteur*), dans sa « bassesse », se résout en «propos si bas et frivoles » (*De la praesumption* II,17, 653). L'excrément et l'essai sont aussi des objets d'échange, conservés l'un et l'autre en vue de la montre, exposition ou publication (des mœurs); le gentilhomme qui ne communique sa vie que par les opérations de son ventre est l'homologue pervers de cet autre gentilhomme qui ne se communique que par « des effets de nature crus[= indigestes] et simples » (*Du repentir* III,2, 805), et déclare avoir « assez affaire à disposer et rengler la presse domestique [qu'il a] dans [ses] entrailles et dans [ses] veines » (*De mesnager sa volonté* III, 10, 1004). » Gisèle Mathieu-Castellani, art.cit., p.16.

¹¹²² « Est-il raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette ? » *Essais*, III, 2, « Du repentir », éd.cit., p. 805. Les motifs de l'indigestion (« crus ») et de la production naturelle préfigurent la métaphore scatologique de III, 9.

¹¹²³ « Quand à moy, j'ay cette autre pire coustume, que si j'ay un escarpin de travers, je laisse encores de travers et ma chemise et ma cappe : je desdaigne de m'amender à demy. Quand je suis en mauvais estât, je m'acharne au mal [...]; je m'obstine à l'empirement et ne m'estime plus digne de mon soing » *Essais*, III, 9, éd.cit, p. 947.

¹¹²⁴ « et ne cherche qu'à m'anonchalir et avachir », *ibid.*, p.954.

¹¹²⁵ « Et le médecin Philotimus, à un qui luy presentoit le doit à penser à qui il recognoissoit au visage et à l'haleine un ulcère aux poulmons : " Mon amy, fit-il, ce n'est pas à cette heure le temps de t'amuser à tes ongles " », *ibid.*, p.946-947.

¹¹²⁶ « un esprit lâche », p. 946, « une cruauté lâche », p.972.

dans une description du flux qui échappe et qui déborde¹¹³¹, et construisent une écriture de la débâcle dans laquelle l'image de l'ivrognerie s'associe à celle de l'excrétion.

En effet, Montaigne ne se repaît pas d'étrons, bien qu'il les laisse s'épandre dans son texte ; à la nourriture infecte il semble préférer la boisson toxique, et plutôt que de se goberger de merde pour mieux déraisonner, comme les personnages de Béroalde de Verville, il choisit de s'enivrer pour laisser errer et trébucher son texte :

« C'est un mouvement d'yvroigne titubant, vertigineux, informe, ou des joncs que l'air manie casuellement selon soy. »¹¹³²

La métaphore alcoolique, qui a fait son apparition quelques pages auparavant¹¹³³, partage avec l'excrémentiel le caractère « informe » ; elle ne désigne pas tant la matière même de l'écriture que son style. Les *Essais*, excréments d'un ivrogne titubant, apparaissent alors comme de bien méchants morceaux offerts au lecteur. Doit-on ne voir là qu'ironie dévalorisante à l'égard d'une production rabaissée plus bas que l'ordure, et y déceler la coquetterie d'un écrivain affectant une modestie outrée pour susciter la protestation ? Etrange coquetterie que celle qui met le lecteur, entre la gêne et le dégoût, dans une situation plus qu'inconfortable ! L'outrance de la comparaison, qui accumule l'ordure et la débauche et empile la débâcle et la déperdition de soi, permet d'esquisser un protocole de lecture : comme Montaigne devant les « bassins » du gentilhomme, nous devrions nous faire interprètes et médecins qui examineraient les étrons-signes pour établir un diagnostic.

Or l'analogie médicale n'épuise pas l'étrangeté de la comparaison entre l'excrément et l'essai, ni ne permet d'expliquer l'importance des motifs de l'excrétion et du fluide¹¹³⁴. L'obsédante présence excrémentielle permet de broser un portrait du refoulé montaignien¹¹³⁵, mais elle nous semble aussi

¹¹²⁷ « se prendre lâchement à l'office », p.946, « vivre lâchement », p.949, « aller plus lâchement au soing », p.953, « suivre lâchement les devoirs », p.967.

¹¹²⁸ « j'ayme à lâcher la volonté », p.967.

¹¹²⁹ « nonchalance et lâcheté », p.971, « couler et glisser parmy la lâcheté [des] passetemps », p.984.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p.875.

¹¹³¹ « un siècle desbordé », p. 946, « une forme d'estat si desbordée », p.947.

¹¹³² *Ibid.*, p.964.

¹¹³³ « Je ne puis asseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. » *Essais*, III, 2, « Du repentir », éd.cit., p.805.

¹¹³⁴ Sueur, sang, sperme, morve, calculs, vents, haleines font de la référence au corps et à ses fonctions un système global de représentation dans les *Essais*. Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « La métaphore corporelle dans le discours politique des *Essais* », *Les Ecrivains et la politique*, PU Bordeaux, 1982, p. 87-94.

¹¹³⁵ Gisèle Mathieu-Castellani relie cet essai à l'analité dans une interprétation d'ordre psychanalytique : « L'excrément dans ses deux états, « dur tantost, tantost lâche », alimente d'un côté la description critique du monde qui va à vau-l'eau, de l'autre la rêverie sur la roideur d'un style qui durcit sa matière. Enfin, et ce n'est pas le moindre indice de la prégnance du thème excrémentiel dans l'essai, les motifs apparemment digressifs de la richesse et de l'argent, à travers la réflexion sur le ménage et la dissipation ou le retranchement de « despence » (949), à travers aussi l'examen des vertus du voyage et de son rapport à la dépense, à l'écume et à la réserve (949), mettent l'accent sur une autre forme de relâchement, qui est aussi une autre forme de montre, également prise dans un processus de circulation, d'échange, et de transformation : les opérations

manifester ce même plaisir informe que nous avons décelé dans les occurrences du thème chez d'autres auteurs : on se nourrit de merde, on hume les étrons et on en enduit les paroles parce qu'il y a là une ivresse toute particulière, non pas infantile mais consciemment provocatrice et transgressive, et surtout la découverte d'une matière neuve, dégoûtante et déroutante, mais véritablement quintessentielle. Celui dont l'« épineuse entreprise » est de « pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes »¹¹³⁶ ne pouvait que rencontrer la matière fécale, mais à travers elle il se confronte à l'informe visage¹¹³⁷ humain. Allègrement, Montaigne accomplit par l'écriture le commandement agressif du personnage béroaldien qui nous enjoignait de nous barbouiller et d'accepter la puanteur ; coprographe plutôt que coprophage, il exprime avec énergie combien la puanteur peut faire *tourner la tête* – le rejet qui fait détourner le regard tout comme l'ivresse qui suppose une perte des repères sont autant de mouvements informes qui font apparaître le « corpus delicti »¹¹³⁸ au grand jour. Les nourritures infectes, consommées symboliquement par

financières. Dans la relation de l'individu à l'argent, Montaigne met en évidence le même trait caractériel que dans la relation de chacun à ses opérations intestines : au besoin de multiplier les richesses et d'acquiescer en accumulant les dépôts, s'opposent la volonté de dilapider le patrimoine, la « lâcheté », la dissipation. Que le thème monétaire soit ainsi lié au thème excrémental, que l'« usage des biens » soit révé ici « liquide », évoque là comme une « décharge » (975; 949), que les termes de besoin (949), de « nécessité » ou « commodité » (948) désignent en même temps les opérations du ventre et les problèmes financiers, que celui qui souhaite vivre « libre et déchargé » n'ait pas plus besoin « de notaire et de conseil » que « de médecins » (982), voilà qui nous assure que l'exonération concerne également les entrailles et la fortune. Une telle liaison ne peut surprendre qui admet la mise en équivalence, dans la structure libidinale, des fèces et de l'argent et les métamorphoses de l'objet anal selon le trajet mis à jour par Ferenczi : fèces → boue → sable → pierre → monnaie, pour éclairer l'un des destins de la pulsion anale. » Gisèle Mathieu-Castellani, art.cit., p.18. L'analyse est très intéressante, mais elle masque la matérialité de la métaphore fécale, et la provocation consciente dont elle peut être porteuse.

¹¹³⁶ *Essais*, II, 6, « De l'exercitation », éd.cit., p.378.

¹¹³⁷ Voir Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, op.cit.*, « L'écorchement de l'anthropomorphisme », p.115-132.

¹¹³⁸ « Pour Bataille, l'informe est la catégorie qui permettrait la non-formulation de toutes les autres. (...) car ce terme était censé permettre de concevoir la suppression de toutes les frontières à l'intérieur desquelles les concepts organisent la réalité, la divisent en petits paquets de sens (...). Allergique à la notion de définition, Bataille ne donne pas de sens précis à informe, il lui enjoint plutôt une tâche : défaire les catégories formelles (...). Cette notion d'informe ne propose pas un sens plus élevé, plus transcendant, obtenu par un mouvement dialectique de la pensée. Les limites des termes ne sont pas transcendées, mais simplement transgressées ou cassées, produisant l'informe par la déliquescence, la putréfaction ou le pourrissement. L'absence de forme peut-elle être générée par des moyens mécaniques (...) ? L'idée d'un dictionnaire donneur de tâches plutôt que de sens annonce la teneur active, agressive de la pensée de Bataille, la séparant de l'attitude passive, expectante, de disponibilité au hasard chez Breton. L'idée que l'on peut construire une machine pour créer l'événement – une machine qui ne laisserait au hasard que l'agencement des détails – est mise en œuvre dans l'Histoire de l'œil [et là, elle cite l'analyse de Barthes et ses deux « chaînes d'images »]. La méthode paranoïaque-critique de Dali est, elle aussi, un truc. Il décrit sa stratégie de simulation du délire comme étant une machine propre à produire un assaut actif et agressif de la réalité. Un autre de ces mécanismes, de ces trucs, est de faire pivoter l'axe « propre » à l'homme – sa verticalité, station qui le définit par rapport aux animaux – vers l'axe opposé, horizontal. Cette opération, productrice de bassesse, est étroitement liée à la pratique photographique dont nous avons parlé. » Rosalind Krauss, « Corpus delicti », *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Hazan, 1985, p.64-65.

l'écriture, font rendre gorge, c'est-à-dire qu'elles forcent tout autant un retournement de soi, de l'intérieur vers l'extérieur, qu'elles permettent une prise de parole.

3.3.2 Mouler d'après nature¹¹³⁹ : la matière à bras le corps

L'amour de l'excrément exprimerait ainsi l'intensité d'une aventure corporelle dans laquelle l'esprit se retourne et se regarde, sans concessions ; « la fascination du pourrissement et de la décrépitude s'élevant en fumée est l'essence même de l'informe »¹¹⁴⁰, écrit Rosalind Krauss à propos de Man Ray – comme devant *Explosante-fixe*, nos textes plongent la tête la première dans le repli charnel, dans « l'informe à même son geste »¹¹⁴¹ et s'engouffrent dans la boue à pleines dents et à pleins mots.

¹¹³⁹ Notre analyse s'inspire des travaux d'Ernst Kris sur le « style rustique », et sur ceux de Patricia Falguières sur la physique maniériste ; les interrogations sur le moulage et le contact avec la matière rejoignent celles de Georges Didi-Huberman sur l'empreinte et la ressemblance technique, qu'il a développées dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, dont le livre *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* est la réédition.

¹¹⁴⁰ Rosalind Krauss, « Corpus delicti », art.cit., p. 57.

¹¹⁴¹ L'expression est de Georges Didi-Huberman, à propos également de la photographie de Man Ray : « On ne sait plus, tout à coup, si ce corps est vu de face ou bien de dos. Vaine question, d'ailleurs, puisque c'est un geste tournoyant qu'il s'agissait de photographier. Demande-t-on à une toupie – cette antique figure du temps, jouet d'enfant, structure cosmique – de nous dire où est sa « face » ? La photographie de Man Ray procède certainement de l'acéphalité bataillienne qu'il a souvent traitée ailleurs. Mais la particularité de l'informe, dans cette image, est qu'il se produit affirmativement, dans l'exercice et la joie fondamentale d'un rythme corporel : ce n'est plus l'informe comme négativité, castration, poussière ou loque écroulée à terre ; ce n'est pas, non plus, l'informe comme sublimité ou comme envol de corps dissous. C'est *l'informe à même son geste*, l'informe comme étoilement et densification du mouvement (sa densification, dis-je, et non pas sa fixation : bref, la matérialisation de sa durée, de sa « traîne »). Cette danseuse, par la grâce du geste photographique de Man Ray, n'offre plus elle-même qu'un geste sans tête, sans pieds, sans mains, les deux bras levés ressemblant plutôt aux cornes d'un taureau qui charge. Mais à cette danseuse il reste – plus : il resplendit – ce que son mouvement a produit dans l'espace, de proche en proche et de pli en pli. Façon de dire que resplendit l'étoile d'air, d'ombres et de lumières, que forme intensément sa danse. » Georges Didi-Huberman, « L'espace danse, étoile de mer explosante-fixe », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 94, 2005, p. 42.



90 MAN RAY, *EXPLOSANTE-FIXE*, 1934, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, PARIS, CENTRE GEORGES-POMPIDOU/MNAM-Cci

L'amour de la boue et de *l'informe primordial*¹¹⁴² ne s'exprime pas uniquement dans l'appétit scatologique qui fait dérailler les textes et la lecture ; il s'exprime aussi, de manière relativement plus policed mais tout aussi problématique, dans l'intérêt pour le moulage. La Renaissance voit en effet le développement de nouvelles techniques d'empreinte et la promotion intellectuelle du « style rustique »¹¹⁴³ alors même que les académies mettent au point un arsenal théorique autour du *paragone* et des mathématiques. Deux paradigmes s'affrontent, celui de la vue et celui du toucher, qui s'enracinent tous deux dans le renouveau de la physique aristotélicienne¹¹⁴⁴, mais qui donnent de l'expérience artistique deux explications divergentes. D'un côté le *disegno* devient la voie d'expression privilégiée de l'intellect, de l'autre *l'impronta* est investie des puissances du devenir et de la matière. La prééminence épistémologique du tactile semble évidente à de nombreux artistes, mais les théoriciens qui élaborent tout au long du siècle un corpus doctrinal laissent progressivement de côté le modèle *informe*¹¹⁴⁵. Bernard Palissy, dans ses *Discours admirables*¹¹⁴⁶, est l'un des derniers

¹¹⁴² « Cet "informe primordial" que certains praticiens du XVI^e siècle s'affairaient à mettre en scène lorsqu'ils déployaient la fluence d'une texture, il est donc possible d'en faire une lecture toute aristotélicienne : il n'est rien d'autre alors que la privation, la *stereis* soit l'attente d'un déploiement, un manque, l'absence de ce qui n'est pas encore advenu. Autant dire un moment : un accomplissement sur le point d'advenir mais point encore présent à moins qu'il ne soit déjà passé et défait. Du bossage à la ruine, une poétique de la virtualité. » Patricia Falguières, « Extases de la matière. Note sur la physique des Maniéristes », Hervé Brunon, Monique Mosser et Daniel Rabreau (éds.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux/Paris, William Blake/Art et Arts, 1997, p.67-68.

¹¹⁴³ Ernst Kris, *Le style rustique : Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1926), Paris, Macula, 2005.

¹¹⁴⁴ « (...) il y a peu de lieux du corpus aristotélicien qui, du point de vue de l'installation de l'art dans la physique du monde, puissent être comparés au quatrième livre des *Météorologiques*. (...) c'est dans ce livre que l'on trouve la plus riche analyse du mouvement examiné du point de vue de l'expérience sensible (...). Dureté, mollesse, cohésion, malléabilité, tension, traction, flexibilité, friabilité, ductilité, fissilité, étirabilité, sécabilité ou insécabilité, viscosité ou fluidité, combustibilité... autant d'arguments pour une qualification des corps qui correspondait au plus près à l'expérience quotidienne des praticiens et qui faisait appel au tact dont la prééminence épistémologique est ainsi réaffirmée : le toucher enseigne plus de différences que la vue (...). » Patricia Falguières, « Extases de la matière. Note sur la physique des Maniéristes », art.cit., p.61.

¹¹⁴⁵ « A celui qui tente ne serait-ce que d'esquisser une histoire de l'empreinte, la Renaissance pose un redoutable problème d'appréciation : la contribution humaniste au paradigme de l'empreinte n'est-elle pas tout à la fois décisive et dévalorisante ? D'un côté, en effet, les techniques d'empreinte ont, à la Renaissance, connu un développement extraordinaire (...). Mais, d'un autre côté, les textes où sont formulés les principes mêmes de l'esthétique humaniste, ces textes laissent au lecteur l'étrange impression du non-dit, voire de la censure. Comme si la mise en place de nos idées « modernes » sur l'art avait eu pour contrepartie la mise en place d'une sorte de phobie du toucher. » Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p.92. Georges Didi-Huberman affirme que la théorie humaniste ignore volontairement l'empreinte au profit exclusif de *l'idea* – les travaux de Patricia Falguières ont montré qu'il n'en est rien, et qu'il est nécessaire de nuancer une vision quelque peu monolithique de l'aristotélisme renaissant. Nous prenons ici parti pour cette deuxième interprétation, et pour une description en tension : l'intérêt pour l'informe côtoie la théorisation de la forme, et l'occultation du premier par le second serait plus l'effet d'une élaboration historique postérieure qu'une réalité esthétique et intellectuelle renaissante.

¹¹⁴⁶ Bernard Palissy, *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux*, Paris, Martin le Jeune, 1580, consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050822.r=palissy.langFR>

à affirmer l'importance primordiale du moulage et de la *formation par contact* dans la création plastique ; après lui, le moule va perdre peu à peu de sa dignité et va être relégué aux oubliettes de l'esthétique.

Malgré ce glissement théorique¹¹⁴⁷ qui s'opère à la fin du siècle, un grand nombre d'artistes, peintres, orfèvres et jardiniers, partagent un même intérêt pour le *cangiantismo*¹¹⁴⁸ et une extrême attention aux surfaces¹¹⁴⁹, qui nous semble faire du moulage plus qu'un simple fait technique – en tant que véritable modèle de pensée, que matrice conceptuelle, nous voudrions lire nos auteurs à la lumière de ces expériences plastiques : l'insistance sur les textures, le jeu des parties et des empreintes ne seraient-ils pas l'expression la plus évidente d'une érotique de la matière à l'œuvre au cœur même des textes ?

Montaigne et le moulage

La coprophilie textuelle nous apparaît comme étant la manifestation provocante d'une physique du flux et du devenir ; l'expression *technique* de cette conception du monde, qui véhicule une même passion *glueuse*¹¹⁵⁰, se trouverait dans les occurrences du modèle de l'empreinte. Montaigne fait grand cas de l'art du moulage¹¹⁵¹, et l'institue même en exemple pour l'éducation des enfants :

¹¹⁴⁷ « (...) la production théorique, à commencer par l'abondante *trattatistica* des XVIe et XVIIe siècles, investit massivement les savoirs optiques et la picturalité au détriment des savoir-faire matériels, notamment dans le domaine de la sculpture. (...) Renversement lourd de conséquences, donc. Avec la notion humaniste d'*imitation*, avec la spécificité acquise du domaine artistique – les académies, l'invention par Vasari d'une histoire spécifique de l'art –, avec la primauté sans partage des considérations optiques dans le jugement des œuvres, avec le retour d'une notion rhétorique du style, c'est, au fond, toute la notion de *ressemblance* qui bascule et se divise en deux. Ne nous étonnons pas qu'elle ait finalement basculé du côté de Quintilien plutôt que du côté de Plin. Elle sera désormais affaire de *regola* et de *licenza*, de permutations rhétoriques et d'*invenzioni* (...). Bref, le règne humaniste de l'imitation aura consacré, avec le jeu iconologique du visible et du lisible – déjà en œuvre chez Vasari, codifié par Cesare Ripa en 1593 – une sorte de refoulement du paradigme de l'empreinte, comme si le jugement esthétique, désormais, n'avait plus que faire de *ce jeu anthropologique du contact et de la distance*, où se fonde toute perception d'un objet obtenu par empreinte. Dans le même mouvement théorique, la téléologie mise en place par Vasari – ce moderniste avant la lettre – procédait à une sorte de refoulement de l'*anachronisme*, un refus du temps réminiscent, un déni de l'immémorial. L'empreinte ne jouait plus la « partie », dans l'histoire de l'art – seulement sa muette et obscure « contrepartie ». » Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, op.cit.*, p. 94.

¹¹⁴⁸ Vasari préfère le terme « *cangiamento* », comme nous avons pu le voir dans la *Vie* de Pontormo, *supra*, 3.1.1.3.

¹¹⁴⁹ « S'il est un trait commun à toutes les manifestations du « style rustique », de l'architecture à l'orfèvrerie, c'est bien l'affirmation de la tactilité et le souci extrême de la qualification des surfaces – caractéristiques qu'on a trop longtemps minorées en les affectant, non sans anachronisme, au statut « décoratif », c'est-à-dire mineur, de cet art. On a donc peu interrogé l'extraordinaire investissement des surfaces par les artistes maniéristes – tous « supports » confondus. Par exemple la prolifération des matières spongieuses, granuleuses (...), ou le souci « texturologique » manifesté par un Vasari lorsqu'il entreprend de livrer le mode de fabrication d'une grotte artificielle (...); qu'il suffise de rappeler le prix qu'un Palissy attache aux chatoiements et au *cangiantismo*, au virage des couleurs de ses pièces et à leurs marbrures (...). » Patricia Falguières, *ibid.*, p. 62.

¹¹⁵⁰ Nous empruntons l'adjectif à Bernard Palissy : « (...) quand les François et Latins parlent des terres argileuses, ils disent que c'est une terre vigneuse, grasse et glueuse ; et mesme aucuns ont escrit que la terre d'argille est une terre tenante, glueuse et visqueuse. » Bernard Palissy, *Discours admirables*, « Des terres

« (...) ils ont voulu d'arrivée mettre leurs enfans au propre des effects, et les instruire, non par ouïr dire, mais par l'essay de l'action, en les formant et moulant vivement, non seulement de preceptes et parolles, mais principalement d'exemples et d'œuvres, afin que ce ne fut pas une science en leur ame, mais sa complexion et habitude ; que ce ne fust pas un acquest, mais une naturelle possession. »¹¹⁵²

Prenant pour exemple l'art de la sculpture en bronze, qui requiert pour toute forme finale le passage par un moule préalable¹¹⁵³, Montaigne reprend l'idéal spartiate de la formation des jeunes par l'exemple. Le recours à la figure artistique, « forme parlante »¹¹⁵⁴, indique combien l'auteur conçoit ce processus comme un corps à corps avec le monde : à l'ouïe et à la parole il veut substituer le geste. Tout l'être du précepteur, artiste des esprits qui moule les intelligences juvéniles par la forme de ses actes, doit être en jeu. La métaphore artistique, surprenante pour évoquer l'austérité de Sparte, semble s'imposer d'elle-même à l'auteur lorsqu'il s'agit de parler de formation. Montaigne joue en effet sur l'ambiguïté du mot « forme » : « en les formant et moulant » indique qu'il faut d'abord comprendre le terme comme un synonyme de matrice – mais ce qui est en jeu est la forme finale, la semblance achevée et parfaite de l'être. Le moule est un préalable au terme achevé, il est forme tout autant qu'il précède la forme ; son antériorité temporelle et conceptuelle l'investit même d'un plus grand prestige que celle-ci. Le fait que Montaigne l'utilise pour désigner l'ami disparu indique combien l'idée du moulage, de l'empreinte et du creux sont des matrices théoriques pour les *Essais*. « De l'amitié » commence par l'évocation des « crottesques », figure picturale du désordre, et s'achève sur l'empreinte et le moule, formes intérieures de l'esprit de La Boétie :

« Mais il avait un' autre maxime souverainement empreinte en son ame, d'obeyr et de se soumettre tres-religieusement aux loix sous lesquelles il estoit nay. (...) Il avoit son esprit moulé au patron d'autres siecles que ceux-cy. »¹¹⁵⁵

L'âme de La Boétie porte en elle, comme les pierres miraculeuses dont parle Pline l'Ancien, l'image même de la loi en creux, la figure de la société tout entière. Cette âme d'exception est comme

d'argile », éd.cit., p. 255. La richesse des qualificatifs atteste d'un intérêt très poussé pour les propriétés mécaniques et tactiles de la terre.

¹¹⁵¹ La sculpture, la peinture et les arts décoratifs jouent un rôle central dans les *Essais*. Voir Géralde Nakam, *Montaigne, la manière et la matière*, « Dialogue avec les beaux-arts », p.247-258, Paris, Klincksieck, 1991.

¹¹⁵² *Essais*, I, 25, « Du pédantisme », éd.cit., p.142-143.

¹¹⁵³ La technique la plus répandue à la Renaissance, celle de la fonte à la cire perdue, est techniquement très complexe : elle requiert un premier « modèle » en cire ou en terre avec surmodelage à la cire, que l'on recouvre de fines couches de terre réfractaire ; après l'installation de canaux de coulée, l'ensemble partie et contrepartie est cuit au four pour faire fondre la cire. L'espace ainsi libéré peut être occupé par la coulée de bronze, qui épouse le creux et supprime la forme initiale en cire. L'objet n'est finalisé qu'une fois les canaux de coulée coupés et ébarbés.

¹¹⁵⁴ « Tout au long de la création de son livre, et surtout après 1580, Montaigne devient artiste, et en est conscient. Dans ses dialogues avec les beaux-arts, à travers les métaphores qu'il leur emprunte, il cerne ses processus créateur et la nature de son génie. (...) Montaigne parsème et scande son livre, comme ses contemporains leurs parcs et leurs galeries, de formes parlantes, qui incarnent des attitudes et des idées (...). Géralde Nakam, *op.cit.*, p.248-249.

¹¹⁵⁵ *Essais*, I, 28, éd.cit., p.194.

marquée du sceau de la transcendance, et en devient quasi-divine, puisqu'elle est capable de porter en elle le passé de l'humanité : cet « esprit moulé au patron d'autres siècles » est fait selon d'autres protocoles et construit par d'autres critères, mais il est également le dépositaire d'une forme précieuse et rare, qu'il conserve en empreinte. Le statut ambivalent du moule, perfection et inachèvement, témoin et absence, commence à devenir évident dans ce fragment ; la proximité de la peinture paradoxale que sont les grotesques y est sans doute pour quelque chose, qui motive une réflexion plastique sur les formes de l'esprit. La plasticité de l'âme et du destin humain, métaphorisés dans la *forme* du moule, sont réaffirmés dans « De Democritus et Heraclitus », mais le moulage glisse du noble domaine de la sculpture à celui plus modeste de l'artisanat :

« La santé, la conscience, l'autorité, la science, la richesse, la beauté et leurs contraires se despouillent à l'entrée, et reçoivent de l'âme nouvelle vesture, et de la teinture qu'il lui plaist : brune, verte, claire, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle, et qu'il plaist à chacune d'elles : car elles n'ont pas verifié en commun leurs stiles, regles, et formes : chacune est Royne en son estat. Parquoy ne prenons plus excuse des externes qualitez des choses : c'est à nous à nous en rendre compte. Nostre bien et nostre mal ne tient qu'à nous. Offrons y nos offrandes et nos vœus, non pas à la fortune : elle ne peut rien sur nos meurs : au rebours, elles l'entraiment à leur suite et la moulent à leur forme. »¹¹⁵⁶

Pour indiquer que le destin est façonné de l'intérieur par l'homme et ses actions, Montaigne emprunte une voie métaphorique très sinueuse qui le voit partir de l'art de la confection et de la teinturerie pour arriver à celui du moulage. L'idée d'empreinte est néanmoins déjà quelque peu présente dans l'expression « et leurs contraires » (ainsi que dans la « teinture » qui pourrait faire allusion à la patine) : les concepts se présentent accompagnés de leur contreparties, le monde étant structuré par le positif et le négatif. Montaigne semble réfléchir en artisan potier, en termes de creux et de saillies, puis en termes de masses à teinter¹¹⁵⁷. Dans cet ordre d'idées, l'absence de norme et de règle n'est point étonnante, puisque chaque composition est unique, et doit son caractère à la

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, I, 50, p. 302-303.

¹¹⁵⁷ Les indications visuelles que donne Montaigne évoquent des colorations en profondeur, plus proches de l'art de l'émail que de celui de la vêtue. La question du « lustre » qui l'occupe par ailleurs confirme que son appréhension de la couleur est plutôt celle du potier ou du verrier que celle du peintre (voir Géralde Nakam, « Dialogues avec la peinture », *op.cit.*, p. 259-270). La figure du moule structure globalement l'imagination montaignienne, qui produit des objets aussi étonnants que les « cabinets » de Palissy : « Quand le cabinet sera ainsi maçonné, je le viendrais couvrir de plusieurs couleurs d'émaux, depuis le sommet des voûtes jusques au pied et pavé d'icelui. Quoi fait, je viendrai faire un grand feu dedans le cabinet susdit ; et ce jusques à tant que lesdits émaux soient fondus ou liquéfiés sur ladite maçonnerie. Et ainsi les émaux en se liquéfiant couleront, et en se coulant s'entremêleront, et en s'entremêlant ils feront des figures et idées fort plaisantes, et le feu étant ôté dudit cabinet, on trouvera que lesdits émaux auront couvert la jointure des briques desquelles le cabinet sera maçonné ; et en telle sorte que ledit cabinet semblera par le dedans être tout d'une pièce, parce qu'il n'y aura aucune apparition de jointures ; et si sera ledit cabinet luisant d'un tel polissement que les lézards et langrottes qui entreront dedans se verront comme en un miroir et admireront les statues (...). » Bernard Palissy, *Recette véritable*, édition Frank Lestringant, Paris, Macula, 1996, p.129-130. L'art de l'émail, comme l'art de l'essai, est un art de la bigarrure et du beau monstrueux...

main qui la façonne. La fortune humaine s'apparente alors à une « production ouvragere »¹¹⁵⁸ patiemment fabriquée, avec ses ratés et ses hasards de cuisson qui expliquent l'aspect informe de l'ensemble. La métaphore artisanale, qui manifeste un amour de la matière et décrit sous des airs paradoxalement plaisants l'entreprise d'écriture, va peu à peu être intellectuellement investie pour devenir une véritable structure de pensée et l'image même de l'engendrement du moi par l'écriture¹¹⁵⁹. Deux moments du livre II sont stratégiques à ce titre, qui réélaborent la figure du moulage pour en faire non plus une analogie récurrente des processus d'apprentissage, mais un modèle en soi de l'être et de la création. La première occurrence se trouve dans l'« Apologie de Raimond Sebond » :

« (...) les sciences et les arts ne se jettent pas en moule, ains se forment et figurent peu à peu en les maniant et pollissant à plusieurs fois, comme les ours façonnent leurs petits en les lechant à loisir : ce que ma force ne peut découvrir, je ne laisse pas de le sonder et essayer ; et, en retastant et pétrissant cette nouvelle matiere, la remuant et l'eschaufant, j'ouvre à celuy qui me suit quelque facilité pour en jouir plus à son ayse, et la luy rends plus souple et plus maniable,

ut hymettia sole

Cera remollescit, tractatâque pollice, multas

Vertitur in facies, ipsoque fit utilis usu. »¹¹⁶⁰

L'image de l'ourson mal léché, que nous avons déjà vu incarner l'informe par excellence chez Rabelais, est ici remise en mouvement dans un ensemble hétéroclite. Au motif traditionnel de l'imperfection qu'il faut parfaire par patient léchage vient s'adjoindre l'image de la cire que l'on pétrit, dans un ensemble qui évoque beaucoup plus l'art du modelage et de l'orfèvrerie que celui de

¹¹⁵⁸ « Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragere. » *Essais*, II, 6, éd.cit., p. 379. S'il ne fait pas véritable œuvre de production physique, puis l'essai reste « informe », Montaigne nourrit tout de même sa pensée des processus et des gestes de la production artisanale.

¹¹⁵⁹ Analysant la rature de l'avis « Au lecteur », qui substitue une date pour une autre, Daniel Arasse interprète la référence artistique comme bien plus qu'une métaphore d'usage : « (...) en peignant un caprice sans exemple, il feint un moi fantastique, il lui donne forme, il modèle et moule un moi informe. Montaigne est le « *fictor* » de lui-même et, au cœur de la conception qu'il se fait de l'écriture, on trouve la notion de « fiction » telle que l'a élaborée la pensée artistique du XVI^e siècle – en la mettant au point de croisement de la littérature et des arts visuels et plastiques. On peut même considérer que la référence à ces arts visuels et plastiques est essentielle à la pensée de Montaigne. Dans le champ littéraire, en effet, la *fictio* appartient en propre au Poète ; elle est de l'ordre de l'invraisemblable. Or, Montaigne veut la vérité, c'est même sa « leçon ». S'il avait dû, tel un peintre, signer son œuvre, il aurait pu recourir à la même formule que le Vénitien Carpaccio un siècle plus tôt, *Montanus fingebat* – cet imparfait signalant (comme y invite Pline l'Ancien) que les *Essais*, inachevés par essence, lui ont été arrachés par la mort. » Daniel Arasse, « *Montanus fingebat* : sur une rature de Montaigne », *Esprit*, n°6, juin 2006, p. 166. Voir également Anne-Marie Lecoq, « “Finxit.” Le peintre comme “fictor” au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 37/2, 1975, p. 225-243.

¹¹⁶⁰ *Essais*, II, 12, p. 560. « Comme la cire de l'Hymette s'amollit au soleil, et, pétrie sous le pouce, prend mille formes et par l'usage même devient plus utile. » (Ovide, *Métamorphoses*, X, 284).

la sculpture en bronze¹¹⁶¹. Montaigne n'évoque plus le moulage comme une image : l'auteur intervient physiquement dans le processus de production, « maniant », « pollissant », « retastant », « pétrissant », « remuant » et « eschaufant », et le lecteur peut le voir dans son atelier manipulant à pleines mains la matière revêche. Le moule apparaît paradoxalement comme un contre-exemple : «les sciences et les arts ne se jettent pas en moule », elles se « pétrissent ». L'art du moulage n'est plus ici l'art « vivant » de la formation, mais celui mécanique de la reproduction ; « jeter en moule » désignerait non pas le processus complexe qui a servi maintes fois à figurer le travail de la pensée, mais un système de production par copie conforme. Montaigne délaisserait-il le four du potier et l'atelier de l'émailleur pour migrer vers les hautes sphères du *paragone* ? Il n'en est rien¹¹⁶² : en se défiant du geste sans intention du technicien prétendument aveugle, Montaigne réhabilite et élève le travail de la main à des références alchimiques. Il ne se contente pas en effet de façonner, il cuit et réchauffe, complexifiant le processus du remplissage du moule par celui de la fusion des matières dans des creusets tout droit sortis d'ateliers *transsubstantiels*. Le moulage façonne de l'intérieur la critique même du moulage : à la reproductibilité est préférée l'expérimentation, et le moule-multiple est explicitement mis à l'écart au profit du moule-creuset. Les connaissances de l'auteur en matière de plastique se seraient-elles approfondies d'un livre à l'autre ? Ce qui est sûr c'est que sa réflexion sur la question de l'empreinte s'est affinée, et qu'elle n'est plus uniquement une métaphore heureuse mais plutôt une figure vivante et habitée¹¹⁶³.

¹¹⁶¹ La cire intervient dans tous les processus de moulage et de fonte, qu'ils concernent des objets de grande taille ou de taille plus modeste ; l'insistance sur le polissage, les opérations à chaud et les remises à l'ouvrage d'une même matière par un seul artisan pointent néanmoins vers l'art de l'orfèvrerie, où un même praticien est maître de toute la chaîne opératoire. Géralde Nakam (art.cit., p.254 et p.257), qui indique que Montaigne délaisse progressivement les références aux arts majeurs (sculpture, peinture et architecture) au profit de celles aux arts mineurs (il cite la majolique et la marqueterie), ne cite néanmoins pas l'orfèvrerie dans ses références aux arts décoratifs.

¹¹⁶² La défiance qu'il marque ici envers le moule par ailleurs encensé suscite la perplexité de certains critiques, qui du coup donnent au moule une définition qui nous semble contradictoire : « (...) ce que Montaigne accentue, plutôt que le définitif du moule, et la forme complète et parachevée, c'est le travail progressif et l'inachèvement même (...) » (Géralde Nakam, « Dialogue avec les beaux-arts », art.cit., p.250). C'est de l'inachèvement qu'il est question ici, mais le moule ne nous semble point être à l'opposé, « définitif » ou « parachevé ». Il nous semble que Montaigne a plutôt approfondi sa compréhension des processus techniques, et qu'il distingue désormais moulage industriel en vue de produire des multiples et moulage « d'après nature », celui que pratiquent les sculpteurs et les potiers tels que Palissy.

¹¹⁶³ Daniel Arasse nuance les propos de Géralde Nakam de la sorte : «En termes modernes, on dirait que l'écriture de Montaigne se déclare « performative » de son objet, le « moi » de l'auteur. Plus précisément, c'est à partir d'une écriture « constatative » du non-être, du passage, du flux, que Montaigne parvient à performer son moi comme « être universel ». La théorie que Montaigne énonce de son écriture gagne cependant à être conçue en termes d'époque, c'est-à-dire en fonction de la théorie de l'imitation telle qu'elle était élaborée à la fin de la Renaissance – et en particulier à l'aide du couple que constituent alors les imitations « eicastique » et « fantastique ». Dans son *Figino*, Gregorio Comanini propose, en 1591, une élaboration particulièrement intéressante de cette double notion platonicienne. Comanini appelle « eicastique », l'imitation qui « imite les choses qui sont » (« *imita le cose le quali sono* ») et « fantastique » celle qui « feint ces choses non existantes » (« *finge cose non esistenti* »). Or, cette définition s'accorde avec une rare précision à la relation qui existe, chez

L'addition de 1588 qui conclut l'essai « Du démentir » cristallise cette mutation de la pensée du moulage : les caractères d'imprimerie sont devenus moule d'artiste, et dans la transformation, l'entreprise a cessé d'être vaine. Montaigne précisait, en 1580, que le seul « commerce » qu'il avait avec le public revenait à emprunter « les outils de son écriture » (l'imprimerie) ; pour éviter de devoir faire recopier plusieurs fois son texte à la main, il lui avait donc « fallu jeter en moule cette image ». « Jeter en moule », nous l'avons vu, est une opération purement mécanique propre à la reproductibilité. Entre 1588 et 1592, il rature ces deux phrases, mais sauve le mot « moule » ; il ajoute à sa suite les propos qui marquent la pleine conscience de l'entreprise :

« Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermé et aucunement formé soy-mesmes. Me peignant pour autry, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières. Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres. »¹¹⁶⁴

La formulation technique est devenue présence vivante¹¹⁶⁵. Le texte, tel une gangue, épouse les creux et saillies du moi de l'auteur, et en devient un « membre ». Montaigne se décrit prenant l'empreinte de son moi directement sur lui, à même sa peau ; la « figure » qu'il moule tient autant du masque mortuaire que du portrait vivant, objet en équilibre précaire dans le devenir organique. On comprend la difficulté de l'entreprise, qui fait du praticien le guide des opérations autant que le modèle ; tous les éléments de la production se trouvent en un même point, et le travail du moule est d'abord de défaire l'inextricable. C'est ainsi que l'on peut comprendre la nécessité de « souvent dresser et composer pour [s']extraire » : le modèle *empreinté* a dû se raidir, s'immobiliser pour présenter sa « figure » et permettre au moule de « faire figure ». Mais comment comprendre que « le patron s'en est fermé et aucunement formé soy-mesmes » ? Le moule, tel un linge mouillé de plâtre, se serait-il durci et raidi à son tour, sans pour autant prendre correctement l'empreinte ?

Montaigne, entre l'image du moi (« fantastique » dans le projet de l'auteur) et l'écriture de ce même moi (d'une minutie toute « eicastique »). » Daniel Arasse, art.cit., p.166.

¹¹⁶⁴ *Essais*, II, 18, p.665.

¹¹⁶⁵ « Montaigne, produit par son livre, y est mystérieusement, comme le Christ dans l'hostie, « présent vivant ». (...) Cette transformation radicale pivote autour des termes « moule » et « mouler ». Ce point est d'autant moins indifférent que, dans la correction, le terme de « figure » a remplacé celui d'« image », utilisé en 1580. Or, l'étymologie même de « figure » enrichit la notion originelle de « moule » : aux caractères d'imprimerie dans lesquels il jetait en moule son « image », Montaigne a substitué le moule du sculpteur en bronze auquel il conforme sa « figure ». Pourtant, et malgré le renversement d'opération que cette substitution implique, la première idée se maintient, car c'est d'écriture qu'il s'agit, et les *Essais* sont effectivement un ouvrage « imprimé » (...) De 1573-1576 à 1590, le même réseau d'images faisant référence à l'opération de moulage s'est déplacé des « œuvres » de la vie active à l'« œuvre » (de la vie) d'écriture. Au-delà de l'admiration qu'on peut porter à l'économie des moyens littéraires dont fait preuve Montaigne en se contentant de jouer sur la métamorphose du sens attaché à un seul et même terme pour introduire une addition décisive, il importe de constater que la prise de conscience et la théorie de son écriture comme « fictionnelle » s'articulent, chez Montaigne et selon les termes de l'époque, à l'idée plastique du moulage. » Daniel Arasse, art.cit., p.166.

Qu'est-ce que cette « formation de soi-même » qui n'aurait pas eu lieu ? L'intrication des différentes significations de « forme » (patron, matrice, aboutissement...), ainsi que des différents référents du moule (le caractère d'imprimerie, le moule-multiple, le moule-creuset) créent une image complexe aux facettes multiples. Fermé, raffermi, formé, clos sur lui-même mais grandement ouvert, le livre a établi une relation d'adhérence telle avec l'auteur qu'il n'est plus possible de départager le moule du modèle. Comme un précipité alchimique, l'un et l'autre ont *pris* simultanément, coagulant une identité scripturale.

Montaigne décrit ici une opération de *moulage d'après nature* digne des plus grands potiers et sculpteurs, autant dans la complexité du processus décrit que dans la violence sous-jacente qu'il implique. En effet, que reste-t-il de l'animal empreinté sinon un cadavre ? Quel est ce visage dont les traits se figent en figure ? La mélancolie du moulage point dans la paronomase « fermy » / « formé » : toute fixation est une fermeture, une perte, et même si le moulage est la plus vivante des manières de rendre la nature et le moi, quelque chose s'altère lorsqu'on veut « donner corps ». Retenir le souffle de la vie dans la glaise, même textuelle, est une chimère qu'il vaut la peine de poursuivre, mais qui confine inéluctablement à la confrontation avec la mort. Les vers de Marot explicitent l'agressivité latente, et battent froid non sans humour ce corps et cet esprit qui cherchent à tout prix à laisser leur trace :

« Aux fins de renger ma fantasie à resver mesme par quelque ordre et projet, et la garder de se perdre et extravaguer au vent, il n'est que de donner corps et mettre en registre tant de menues pensées qui se presentent à elle. J'escoute à mes resveries par ce que j'ay à les enroller. Quant de fois, estant marry de quelque action que la civilité et la raison me prohiboient de reprendre à descouvert, m'en suis-je icy desgorgé, non sans dessein de publique instruction ! Et si ces verges poétiques :

Zon dessus l'euil, zon sur le groin,

Zon sur le dos du Sagoin !

s'impriment encore mieux en papier qu'en la chair vifve. »¹¹⁶⁶

Pour mettre les rêveries à l'abri du vent, le moulage textuel est précieux ; mais il ne retient que « dégorgements », vomissures que le commerce habituel des hommes n'autoriserait par ailleurs nullement¹¹⁶⁷. Comme s'humiliant lui-même d'une telle audace, Montaigne se fouette lui-même avec

¹¹⁶⁶ *Essais*, II, 18, p.665.

¹¹⁶⁷ La condamnation du moulage par la théorie de l'art s'enracine dans cette idée d'un emprunt direct au réel : le moulage serait prélèvement *myope*, sans discernement, et il ouvrirait la porte de l'art aux forces non maîtrisées de la *boue* et du plus bas que bas. L'inquiétude qu'a pu susciter et que suscite encore le moulage d'après nature (il n'y a qu'à entendre les réactions fascinées et outrées devant les plats de Palissy des visiteurs de musée réalisant qu'il s'agit là d'animaux grouillants qui ont été vivants un jour) nous semble reposer sur ce caractère informe plutôt que sur la double menace de mort (du sujet et de l'art, « la forme obtenue par empreinte tire la ressemblance vers la mort de l'art », Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op.cit.*, p. 119) qu'il fait planer.

les « verges » marotiques, et imprime ses mots à même cette « figure » et cette « chair » si insistantes qui veulent à tout prix être couchées sur le papier. L'érotisation du processus de moulage est telle que le fantasme de l'empreinte par morsure¹¹⁶⁸ sur le vivant supplante un instant le référent de la terre glaise. Par le moulage l'auteur embrasse autant la chair que les mots, la boue que le moi, et s'adonne aux plaisirs quelque peu repoussants et mortifères d'une gluance généralisée.



91 ATELIER DE BERNARD PALISSY, MOULE EN CREUX D'UNE GRENOUILLE, VERS 1560, TERRE CUITE, ECOUEN, MUSEE NATIONAL DE LA RENAISSANCE

¹¹⁶⁸ La morsure de l'acide sur la plaque métallique est ce qui permet le façonnage des caractères d'imprimerie.

Thérèse d'Avila et la sculpture de l'âme

La prise d'empreinte prélève dans le réel une présence plus vraie que nature, et conserve dans la terre le souffle éphémère du vivant ; ce procédé tant décrié par la suite, parce que supposé fruste et brutal – salissant –, est en fait investi au XVI^e siècle des prestiges du contact, de toutes les qualités épistémologiques du tactile. Montaigne fait du moulage une méthode d'écriture et un modèle de pensée ; Thérèse d'Avila y a recours pour rendre ses expériences de *visions non imaginaires*¹¹⁶⁹ : l'art de l'empreinte lui permet de congédier l'image, dangereux véhicule du mensonge sensuel, tout en autorisant la construction d'un nouveau genre de figure, plus près de l'incircriscriptible de l'expérience mystique.

Sans jamais utiliser les mots moule, moulage ou mouler (« *molde* », « *moldeado* », « *moldear* »), la narratrice du *Libro de la vida* a fréquemment recours au vocabulaire de l'impression (et surtout au verbe « *imprimir* »), et plus ponctuellement au champ apparenté de la sculpture (toujours sous la forme verbale, « *esculpir* »). Le choix de la forme verbale dans les deux cas indique que ce qui intéresse dans le modelage et l'empreinte n'est pas tant l'objet résultant que le processus, l'opération en cours. Le paradigme de l'impression est convoqué dans les premiers chapitres, et réapparaît ensuite avec intensité une fois la « conversion » réalisée : le participe adjectivé désigne tout d'abord une réception passive d'images-avertissement (« *era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad* »¹¹⁷⁰, « *quedóme tan imprimido, que ha esto más de veinte y seis años y me parece lo tengo presente* »¹¹⁷¹), le Ciel envoyant des signes à la jeune Thérèse qui n'est pas encore pleinement capable de les comprendre et de les vivre pleinement ; le verbe conjugué apparaît ensuite dans la description de l'oraison, pour désigner la figure d'amour qui se grave dans le corps de l'être qui prie (« *imprímese mucha humildad* »¹¹⁷², « *nos hace merced el Señor que se nos imprima en el corazón este amor* »¹¹⁷³, « *en todo me parecía hablava en él el Espíritu santo*

¹¹⁶⁹ « Contre l'imagination la rationalité thérésienne ne s'est-elle pas constamment défiée des superstitions, des marques corporelles, de toutes les manifestations extérieures flatteuses ? Thérèse d'Avila a toujours voulu considérer que tout possible a en soi une existence propre qui fait qu'il est une possibilité de non-manifestation : « La science est une grande chose... Quant aux dévotions sottes, que Dieu nous en préserve », a écrit Thérèse dans la *Vie* (13). La traduction métaphorique de l'expérience mystique – ces « comparaisons très grossières, oui vraiment grossières pour le but proposé » – ne constitue-t-elle pas la seule chance de survie par le processus d'écriture d'une pensée du non-manifesté dans une société catholique de la visibilité ? De cela les poèmes de Jean de la Croix se feront plus tard admirablement l'écho. » Dominique de Courcelles, « Un cœur stigmatisé à son corps défendant : de la pesanteur et de la légèreté dans l'expérience mystique de Thérèse d'Avila », Dominique de Courcelles (dir.), *Stigmates*, Paris, Editions de l'Herne, 2001, p.100.

¹¹⁷⁰ « Dieu daignait permettre qu'à un âge si tendre, le chemin de la vérité s'imprimât dans mon âme. » *Libro de la vida*, cap. 1, éd.cit., p.35.

¹¹⁷¹ « Son image se grava si profondément dans mon esprit, qu'après plus de vingt-six ans je la vois encore peinte devant mes yeux. » *Ibid.*, cap. 7, p.54.

¹¹⁷² « ce qui imprime dans l'âme une humilité profonde », *ibid*, cap. 20, p.110.

¹¹⁷³ « le Seigneur nous accorde la grâce d'imprimer cet amour en nos cœurs », *ibid.*, cap. 22, p.124.

para curar mi alma, según se imprimía en ella »¹¹⁷⁴); le verbe, sous sa forme conjuguée ou participiale, vient désigner enfin l'expérience et l'effet de la vision (« *De ver a Cristo me quedó imprimida su grandísima hermosura y la tengo hoy día* »¹¹⁷⁵). Dans la plupart des occurrences, l'impression dont il est question est celle du sceau ou du caractère d'imprimerie : l'âme reçoit l'image divine comme le papier reçoit le texte. Ainsi la narratrice établit-elle un lien direct entre la vision, la lecture, la remémoration et la vérité divine :

« Su Majestad ha sido el libro verdadero adonde he visto las verdades. ¡Bendito sea tal libro, que deja imprimido lo que se ha de leer y hacer de manera que no se puede olvidar!»¹¹⁷⁶

Le choix du moulage comme modèle paradoxal devient compréhensible dans cet horizon qui entend faire de l'âme l'empreinte du divin : Thérèse ne décrit pas des illuminations, mais la modification radicale de sa forme intérieure par l'irruption du Verbe. La métaphore du dard d'or et du retournement viscéral posaient déjà l'idée qu'il y a un positif et un négatif, un envers et un endroit d'un même corps, et que la peau-âme est la membrane qui met en communication les deux ; la référence à l'impression, et au creux du moule qui laisse sa trace dans la glaise humaine, redouble l'image en y adjoignant l'allusion au façonnage. La référence au moule introduit donc d'emblée l'idée que ce qui transite du divin à l'humain est analogue à un texte qui serait à graver au fond de l'âme, plutôt qu'une peinture aux couleurs chatoyantes. Thérèse recourt aux figures pour rendre intelligible son expérience, mais en aucun cas il ne s'agit d'affirmer une prépondérance du visible : la référence au moulage permet d'évoquer la matérialité paradoxale de l'expérience vécue, tout en évacuant les séductions faciles de la forme¹¹⁷⁷.

L'empreinte permet en effet de fabriquer une image radicalement autre, et radicalement vraie : ce que la narratrice « voit » est une figure sans figure, une forme informe qui n'est ni une image ni une parole, mais plutôt une sculpture spirituelle.

¹¹⁷⁴ « En tout ce qu'il me disait, le Saint-Esprit me semblait parler par sa bouche pour guérir mon âme, tant ses paroles s'y imprimaient profondément », *ibid.*, cap. 23, p.131.

¹¹⁷⁵ « la vue de Jésus-Christ laissa son ineffable beauté empreinte en mon âme ; et, jusqu'à ce jour, elle n'a point cessé de m'être présente », *ibid.*, cap. 37, p.203-204.

¹¹⁷⁶ « Ce divin Maître a été le livre véritable où j'ai vu les vérités. Bénédiction à ce Livre vivant, qui laisse imprimé dans l'âme ce qu'on doit lire et faire, de telle sorte qu'on ne peut l'oublier. » *Ibid*, cap. 26, p.142.

¹¹⁷⁷ « Si Thérèse répète tout au long de la *Vie* qu'elle manque d'imagination, c'est parce qu'elle veut persuader ses lecteurs qu'elle reçoit bel et bien ses visions de Dieu et que ce qu'elle décrit n'est pas le fruit de l'imagination. Ses visions ne sont pas perçues par les yeux du corps, ce qui en ferait des illusions démoniaques typiques ou des hallucinations. Les visions sont perçues en images par les yeux de l'âme, elles sont *imaginarias*, c'est-à-dire littéralement « imaginales », mais elles ne sont jamais dues à l'imagination humaine. (...) Par-delà le désordre apparent des sentiments que provoque la blessure inattendue de l'ange, Thérèse blessée, sujet de l'expérience corporelle et spirituelle de la blessure d'amour, écrivain qui se soumet à ses juges tout en les questionnant et en leur répondant, promet une forme de rationalité qui renoue d'une autre façon avec les pouvoirs du logos, accorde un rôle important à l'interaction de la parole et de l'écoute. Il y a là la maturation d'une conscience individuelle par l'approfondissement intérieur grâce à la mise en mots du vécu individuel dans le cadre d'une écoute fructueuse. » Dominique de Courcelles, art.cit., p. 93.

« Pues preguntóme el confesor : ¿quién dijo que era Jesucrito ? El me lo dice muchas veces, respondí yo ; mas antes que me lo dijese se imprimió en mi entendimiento que era El, y antes de esto me lo decía, y no le vía. (...) Acá sí, que, sin verse, se imprime con una noticia tan clara que no parece se puede dudar ; que quiere el Señor esté tan esculpido en el entendimiento, que no se puede dudar más que lo que se ve ni tanto (...). Pone el Señor lo que quiere que el alma entienda, en lo muy interior del alma, y allí lo representa sin imagen ni forma de palabras, sino a manera de esta visión que queda dicha. »¹¹⁷⁸

« *Imprimir* » et « *esculpir* » se rejoignent dans l'effort pédagogique que fait la narratrice pour permettre à son confesseur de se faire une idée de ce qu'elle éprouve et vit intérieurement. Elle parle d'une sculpture dans l'entendement, toute immatérielle mais bien présente, d'une corporéité telle qu'on la voit sans les yeux et avec une grande clarté – ni image ni forme ni parole, la vision est informe à souhait, et le moulage permet d'en rendre l'étrange réalité. Thérèse préfère le champ lexical du vrai et le terme « *verdadero* » pour désigner cet objet impossible : le moulage permet de *faire prendre* dans le texte un savoir paradoxal, très véritable et très dissemblant, à la fois physique et spirituel, vision tactile et sculpture éthérée. L'efficacité du moulage est telle qu'un bref instant (« *una sola vez* »¹¹⁷⁹, « *en tan breve tiempo* »¹¹⁸⁰, « *por en breve que haya pasado* »¹¹⁸¹, « *breve tiempo* »¹¹⁸²) suffit à créer une trace indélébile : jusqu'aux moindres détails, la complexité extrême du message divin peut s'inscrire en l'âme, qui, malgré le fait qu'elle a beau ne pas comprendre, contient en elle la totalité de l'empreinte. L'effort de l'oraison consiste précisément à revisiter sans relâche cette trace, non pas pour la déchiffrer mais pour la garder vivante en la diffusant et en la communiquant à d'autres, qui deviendront autant de porte-empreinte à leur tour. Malgré l'obscurité de la transmission, la « vérité » de la trace doit être communiquée :

« Todo lo que he dicho entendí, hablándome algunas veces, y otras sin hablarme, con más claridad algunas cosas que las que por palabras se me decían. Entendí grandísimas verdades sobre esta Verdad, más que si muchos letrados me lo huvieran enseñado. Paréceme que en ninguna manera me pudieran imprimir ansí, ni tan claramente se me diera a entender la vanidad de este mundo. Esta verdad que digo se me dio a entender, es en sí mesma verdad y es sin principio ni fin, y todas las demás verdades dependen de esta verdad, como todos los demás amores de este amor y todas las demás grandezas de esta grandeza, aunque esto va dicho oscuro para la claridad con que a mí el Señor quiso se me diese a entender. Y ¡como se

¹¹⁷⁸ « Le confesseur m'adressa donc cette question : Qui vous a dit que c'était Jésus-Christ ? – Lui-même, plusieurs fois, répondis-je ; mais avant qu'il me l'eût dit, cela était déjà imprimé dans mon entendement ; dans les grâces antérieures, il me disait que c'était lui, mais je ne le voyais pas. (...) Dans cette vision, je le puis ; sans se montrer sous une forme sensible, Notre-Seigneur s'imprime dans l'entendement par une connaissance si claire, qu'elle semble exclure le doute. Il veut que cette connaissance y demeure si profondément gravée qu'elle produise une certitude plus grande que le témoignage des yeux (...). Il met au plus intime de l'âme ce qu'il veut lui faire entendre ; et là, il le lui représente sans image ni forme de paroles, mais par le même mode que dans la vision dont je viens de parler. » *Ibid.*, cap. 27, p.144.

¹¹⁷⁹ « une seule fois », *ibid.*, cap. 37, p.142.

¹¹⁸⁰ « en si peu de temps », *ibid.*, cap. 38, p.208.

¹¹⁸¹ « aussi brièvement que cela ait pu avoir lieu », *ibid.*, cap. 38, p.211.

¹¹⁸² « peu de temps », *ibid.*, cap. 40, p.224.

parece el poder de esta Majestad, pues en tan breve tiempo déjà tan gran ganancia y tales cosas imprimidas en el alma ! »¹¹⁸³

Le savoir est diaphane et éclaire de l'intérieur, c'est son rendu humain qui est obscur (« *esto va dicho escuro* ») : la multiplication des paradoxes cherche à rendre la conjonction de l'extrême complexité et de l'extrême simplicité, et le discours ne peut se résoudre que dans l'explosion affective, et l'exclamation. Là où l'auteur doit déployer des trésors de patience, avec ses confesseurs, les inquisiteurs, ses lecteurs, elle-même, pour faire passer une infime partie de son expérience, Dieu procède instantanément, « *en tan breve tiempo* » ; en un temps aboli, « *sin principio ni fin* », l'âme trouve en elle imprimés l'amour et la vérité. La dissemblance absolue est rendue par la figure de la « sculpture en miroir » qui suit immédiatement ce passage : la transparence et l'opacité se conjuguent dans cette vision plastique qui met en texte la communication amoureuse.

« Estando una vez en las Horas con todas, de presto se recogió mi alma y parecióme ser como un espejo claro toda, sin haver espaldas ni lados, ni alto ni bajo que no estuviese toda clara, y en el centro de ella se me representó Cristo nuestro Señor, como le suelo ver. Parecióme en todas las partes de mi alma le vía claro como en un espejo, y también este espejo – yo no sé decir cómo – se esculpía todo en el mesmo Señor por una comunicación que yo no sabré decir, muy amorosa. »¹¹⁸⁴

L'âme se voit elle-même sous l'apparence d'un miroir « clair », à la fois lumineux et transparent ; tous les repères physiques semblent momentanément disparaître, et l'espace paraît se fondre dans une luminosité uniforme qui lisse les angles. Au centre de cet espace aboli, dans un lieu impossible, apparaît la représentation « habituelle » du Christ (« *como le suelo ver* »), qui est inhabituellement diffractée dans l'âme-miroir. Le choix de comparer la *vision* à une expérience relativement accessible dans la vie courante, la réfraction à l'infini dans un jeu de miroirs affrontés, permet de rendre compréhensible l'omniprésence en l'âme de la figure christique. Or au moment où le lecteur pensait

¹¹⁸³ « Toutes ces lumières me furent communiquées tantôt par des paroles, et tantôt sans paroles, mais d'une manière encore plus claire. J'entendis sur cette Vérité de très sublimes vérités, que ne m'auraient pas enseignées plusieurs docteurs réunis : non, jamais ils n'auraient pu, ce me semble, les imprimer si profondément en mon âme, ni me faire voir d'une manière si claire la vanité de ce monde. Cette Vérité qui daigna alors se montrer à moi, est en soi-même vérité ; elle est sans commencement et sans fin ; toutes les autres vérités dépendent de cette Vérité, comme tous les autres amours de cet Amour, et toutes les autres grandeurs de cette Grandeur. Ce que j'en dis, je le sens, est obscur comparativement à la clarté avec laquelle Notre-Seigneur daigna me le faire entendre. Oh ! qu'il éclate admirablement le pouvoir de cette Majesté qui, en si peu de temps, enrichit de tant de biens, et laisse de si hautes vérités gravées dans l'âme ! » *Ibid.*, cap. 40, p.224.

¹¹⁸⁴ « Un jour, pendant que nous étions toutes réunies au chœur pour les heures, j'entrai soudain dans un profond recueillement, et je vis mon âme sous la forme d'un clair miroir, sans revers, sans côtés, sans haut ni bas, mais resplendissant de toutes parts. Au centre m'apparaissait Notre-Seigneur Jésus-Christ, comme il le fait d'ordinaire ; je le voyais néanmoins dans toutes les parties de mon âme comme s'il s'y était réfléchi ; et ce miroir de mon âme, à son tour, je ne puis dire comment, se gravait tout entier dans Notre-Seigneur par une communication ineffable, mais toute pleine d'amour. » *Idem*. La communication n'est pas tant « ineffable » qu'inexprimable : la narratrice manifeste sa prétendue incompétence textuelle et linguistique (« *yo no sé decir cómo* », « *yo no sabré decir* ») pour mieux rendre la radicale différence de cette communication céleste d'avec les dialogues humains.

pouvoir se former une image de la *vision*, voilà que la surface lisse et réfléchissante prend conscience d'elle-même – le miroir se voit dans le miroir (« *le vía claro como en un espejo, y también este espejo* ») – et que le regard se fait circulaire ; la transparence prend ensuite corps et devient sculpture à l'intérieur du Christ. L'idée de l'âme enserrée ou engouffrée (« *engolfada* »¹¹⁸⁵) dans la poitrine de Dieu a déjà été évoquée à plusieurs reprises dans le récit, mais elle est ici compliquée par les référents contradictoires du volume (« *esculpía* ») et de la planéité (« *espejo* »). La multiplicité à l'identique des images du miroir semble avoir motivé le parallèle avec les figures *imprimées* apparues plus haut dans le texte : le miroir se fait moule, plein et creux simultanément, et il en devient un objet tridimensionnel englouti dans un corps en suspens. Transparence qui est à la fois matière opaque, clarté contenue (« *todo en el mismo Señor* ») qui se fait espace, ne sont pas des figures explicables (« *yo no sé decir cómo* », « *yo no sabré decir* ») mais il est possible par le texte d'en laisser une empreinte, informe et dissemblante, mais qui donne un aperçu de cette « communication » qui fait fusionner les substances et les contraires.

L'insistante présence du moulage dans les derniers chapitres du *Libro de la vida* n'exprime pas une fascination technique comme chez Montaigne ; Thérèse d'Avila partage néanmoins avec son cadet l'intérêt pour cette image informe qu'il permet de faire advenir. L'un cherche à rendre la fugacité, l'autre veut communiquer l'incommunicable : tous deux trouvent dans la métaphore technique bien plus qu'une figure, une manière de prendre en main le figurable. L'aventure de la *pensée réversible* qu'introduit le parallèle avec le moulage autorise le langage à se faire lui-même glaise et à s'aventurer dans des recoins insondables pour en ramener à la lumière les empreintes biscornues.

Moulages érotiques dans le Moyen de parvenir

Prendre l'empreinte de l'occulte, modeler le vide et donner un visage à l'esprit : la pensée paradoxale du Maniérisme trouve dans le moulage une expression percutante. Montaigne y façonne son moi, Thérèse d'Avila en fait le réceptacle de son âme, et Béroalde de Verville trivialise le tout en une dégringolade symbolique qui fait ressortir par contraste la prégnance du modèle. Nous ne trouverons bien sûr pas dans le *Moyen de parvenir* une élaboration du moulage aussi intellectualisée et féconde que dans le *Libro de la vida* ou dans les *Essais*, mais nous y trouvons des occurrences *frappantes*, frappées au coin du sceau corporel, qui donnent une ultime touche au tableau de l'informe renaissant, et permettent d'établir une étonnante connexion avec le siècle de Georges Bataille. Nous voudrions conclure l'exploration des valeurs d'usage de l'informe par deux occurrences scabreuses du roman béroaldien, qui mettent en scène un moulage proprement érotique rappelant en tout point les expériences duchampiennes de l'empreinte.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, cap. 10, p.66.

Les deux histoires mettent en scène le moulage du beurre ; cette matière paraît se prêter tout particulièrement aux équivoques érotiques et aux manipulations dégradantes. Dans les *Essais*, Montaigne y fait allusion juste avant d'évoquer la genèse de son livre :

« Tout le commerce que j'ay en cecy avec le publiq, c'est que j'emprunte les utils de son escripture, plus soudaine et plus aisée. En recompense, j'empescheray peut-estre que quelque coin de beurre ne se fonde au marché. »¹¹⁸⁶

Le papier des *Essais*, moulé par les caractères d'imprimerie, pourra toujours servir à envelopper le beurre – l'apparition de cette matière malléable par excellence juste avant une réflexion sur le moulage prête à sourire et apparaît comme un clin d'œil au lecteur. Le lien entre le beurre et le moulage est en effet immédiat : le coin de beurre frais vendu au marché est préalablement moulé pour obtenir la forme et le poids idoines pour la vente. Le moulage du beurre est à l'époque de Montaigne une opération prosaïque et quotidienne qui, à côté du moule d'imprimerie et du moule du sculpteur et du potier, complète par son existence dérisoire le noble catalogue des *formes*. Son prosaïsme même semble faire du beurre un objet spontanément comique¹¹⁸⁷. Le lien étroit entre le moulage et le beurre autorise Béroalde de Verville à se jouer des convenances, et à mettre en scène le moulage scatologique du beurre.

L'histoire de la Soldée est la première occurrence du « moulage avec le cul » ; elle est amenée par Sapho, qui se défend des attaques qu'on lui adresse en confirmant qu'elle ne tiendra jamais aucun propos « net », « non plus que la Soldée ne put jamais faire du beurre net »¹¹⁸⁸. L'auditoire est intrigué par ce personnage incapable d'accomplir une tâche aussi simple, et réclame le récit du beurre. Il va être longuement différé par des anecdotes plus ou moins liées à l'histoire centrale, mais qui motivent graduellement l'association des organes sexuels avec la matière grasse, par l'évocation d'abord de ses propriétés émoullientes (le beurre serait un merveilleux baume pour les parties intimes), puis par le jeu sur ses propriétés mécaniques (malléable, il peut s'appliquer à tous les trous). La Soldée est une beurrière honnête mais sale, qui désespère son mari par un manque d'hygiène qui se répercute dans son beurre ; piquée dans son orgueil, elle promet de faire un beurre « si net » que le mari en mangera pas plus tard que pour carême. La description de la saleté et de la bêtise de la Soldée introduit une digression salace qui suscite un premier rappel à l'ordre, « Mais

¹¹⁸⁶ *Essais*, II, 18, éd.cit., p.664.

¹¹⁸⁷ Dans son épître à Sagon, quelques vers plus loin que ceux que cite Montaigne dans « Du démentir », Marot introduit un coin de beurre frais : « Zon dessus l'oeil, zon sur le groin/zon sur le dos du sagouyn/zon sur l'asne de Balaan./Ha vilain vous petez d'ahan/ le feu Sainct Antoine vous arde./ ça ce nez, que je le nazarde/ pour t'apprendre avecques deux doigts/ à porter honneur où tu dois./Enflez vilain, que je me joue:/ Sus, apres, tournez l'autre joue/Vous criez, je vous feray taire/Pardieu, monsieur le secretaire/ De beurre fraiz. Hou le mastin (...) ». Clément Marot, « Fripelipes, valet de Marot, à Sagon », *Epîtres*, consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709524>

¹¹⁸⁸ *Le Moyen de parvenir*, 43. Annotation, éd.cit., p.185.

n'oubliez pas le beurre ! »¹¹⁸⁹ – immédiatement suivi par « ... c'est de la douceur d'entre les jambes », première occurrence d'une utilisation cosmétique de la matière grasse. Les équivoques sans connexion se poursuivent, jusqu'au début du chapitre suivant qui porte un deuxième rappel à l'ordre, « N'oubliez pas le beurre encore une fois ! »¹¹⁹⁰. Sapho, commissionnaire oublieuse qui délaisse son ouvrage, revient à ses moutons (il a été question de cet animal quelques paragraphes plus haut) et introduit cette fois le lien entre le beurre et l'anus par l'évocation contrastive de la saleté de la Soldée et de la propreté de mademoiselle de Launay « qui, pour aller au privé, prenait son masque, sa devantière et tous ses harnois à chevaucher pour mieux serrer les poings – c'est-à-dire chier »¹¹⁹¹. Une fois le beurre « mis au cul » au figuré, la narratrice l'y conduit au propre en relatant l'histoire d'un homme qui soigne son fessier irrité par l'application de cet opportun agent hydratant. Ce micro-récit sert de repoussoir à ce qui va suivre : l'association du beurre et des fesses est jugée par l'énonciatrice comme étant susceptible de susciter le rejet ; de nombreuses précautions oratoires (« ne soyez dégoûtées », « ce beurre ne fut jamais mangé », « celui de la Soldée fut fait avec beaucoup de propreté ») sont prises pour éviter que la compagnie ne soit dégoûtée du beurre à vie.

Enfin arrive l'histoire de la Soldée proprement dite : habillée de frais d'étoffes impeccables, la beurrière se livre au barattage dans des conditions enfin idoines. Lorsqu'il ne reste que l'estampage à faire, survient la chute comique : la Soldée dégringole d'un tabouret sur son beurre, détruisant l'ouvrage de curieuse manière.

« Comme cette pauvre femme si propre s'élança de dessus sa sellette, voilà cette abominable selle qui va broncher et ma pauvrette ayant une jambe en l'air, et l'autre assez près, qui coula avec la selle, va faisant une petite ruine sans se dépecer et tomba à point, pour n'être pas offensée, que son cul donna en plate forme et si proportionné dans sa gidelle, sur son beurre, qu'elle le remit en chaos, défaisant toutes ses figures distinctes et le repétrit malheureusement par la pesanteur de son fessier qui, de la roideur du coup, estampa l'impression de ses fesses si abondamment que le beurre en fit vénérable remembrance en creux. Vous avez assez vu de culs relevés : si vous en voulez voir de creux, faites faire tel essai. Il n'y a rien si propre à mouler fesses fermes que beurre frais. »¹¹⁹²

Malgré son côté scabreux, le conte est plaisant : s'il associe le « cul » à la nourriture, il ne dégage pas le fumet scatologique des contes alimentaires que sont « le bouchon des écuelles » et « la décoction des torche-culs ». Ces « fesses » si propres à mouler le beurre ont été nettoyées, lingées de frais, et rendues narrativement attractives par les atermoiements et les « oublis ». Les belles fesses de la Soldée reprennent en l'étoffant et en l'érotisant l'historiette des fesses écorchées de Beautemps

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p.187.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, 44. Bénédiction, p.188.

¹¹⁹¹ *Idem.*

¹¹⁹² *Ibid.*, p.189-190.

soignées au beurre, et permettent à la narratrice de produire un véritable « tableau » : l'intérieur paysan apparaît avec tout son mobilier, de nombreux détails du travail artisanal sont détaillés, comme avec gourmandise... L'étendue du texte est peu commune dans le recueil, qui expédie le plus souvent les contes salaces en quelques paragraphes ; celui-ci est bien plus intensément investi, qui occupe *en effigie* de nombreuses pages (son annonce a été faite dans le chapitre précédent), et qui se déroule ensuite en ménageant des effets de suspense intenses et dérisoires. Le plaisir du conte est tel que le langage lui-même se met à déraisonner : s'adonnant à la gratuité absolue, la narratrice déborde de lyrisme dans ses invectives. Juste avant la chute, et dilatant encore la résolution du « conflit », nous trouvons l'un des morceaux de bravoure verbale les plus éclatants de tout le *Moyen de parvenir* :

« Qu'au diantre soit celui qui fit la maison où fut marié le père de l'évêque qui sacra le prêtre qui maria la mère de celui qui forgea la cognée dont fut coupé le bois où fut amanché le pic dont on releva la terre pour planter l'arbre duquel fut faite la première selle à trois pieds ! »¹¹⁹³

La modeste « selle à trois pieds » responsable de la chute de la Soldée, principal agent du récit, a droit à une véritable généalogie héroïque, qui remonte presque à la nuit des temps. Le petit objet se voit doté d'une naissance, d'ascendants prestigieux et d'une famille foisonnante et intriquée. La phrase elle-même, qui dévale la page d'une traite, sans respirer, sollicite toute l'attention du lecteur alors même qu'elle est fondamentalement creuse : elle réussit son pari qui est de détourner momentanément l'attention des fesses de la beurrière et dilater encore un peu l'attente, tout en fournissant un moment d'émerveillement cocasse. Tant de virtuosité déployée volontairement pour rien ! Le récit se veut généreux de ses effets : on nous en donne beaucoup plus que ce que nous pourrions attendre, et le conte déborde de tous côtés. L'idée de débordement semble en effet présider à sa composition : l'historiette qui repose sur l'analogie entre le « cul » et le moule, paraît « mouler » un élément sur l'autre. Est exploitée tout d'abord la matrice du « propre », avec le motif insistant du propre et du sale, mais surtout avec le jeu sur le glissement du sens figuré au sens propre – comme ailleurs dans le livre, le sexe féminin est une *forme* (« en plate forme et si proportionné »¹¹⁹⁴) en creux, encoche (« un jeune coureur de fortune l'eût volontiers encochée »¹¹⁹⁵) qui ne demande qu'à être comblée, ce que le récit réalise enfin. Le « cul » féminin est dispersé dans le texte, et tous les termes finissent pas devenir équivoques tellement ils sont érotisés : « elle se mit environ son beurre », « son cas était propre »... Il n'y a pas jusqu'au « badaut », l'étagère où reposent les ustensiles du barattage, qui ne devienne un voyeur assistant

¹¹⁹³ *Ibid.*, p.189.

¹¹⁹⁴ *Idem.*

¹¹⁹⁵ *Idem.*

avec gourmandise à toute la scène¹¹⁹⁶. Il est vrai que l'opération de la fabrication du beurre est en elle-même l'une des principales pourvoyeuses de vocabulaire équivoquement sexuel, puisque la motte, baratter, estamper, le coin... sont autant de termes qui glissent aisément du propre au figuré.

L'auteur trouve effectivement le beurre bien fécond en grivoiseries, qui rejoue la même scène par deux fois et en abrégé quelques chapitres plus loin :

« -Vous pensez à autre chose, Madame. Vous rêvez ? Vous avez le con vide.

-AUSONE : Je n'avais jamais ouï cette élégance ! Bien est-il que, dernièrement, étant aux Vallins, on nous présenta un peu de beurre. Eschynée s'en fâche et dit à la fermière qui nous l'avait présenté que, puisqu'elle était chiche de beurre, elle avait le cas grand. Avisez bien à ceci, mesdames, ainsi que fit la chambrière de Cicéron, laquelle, ayant ouï que l'on lui reprochait qu'elle mettait trop peu de beurre en la poêle pour une fricassée, en retourna quérir abondamment pour clore sa grande ouverture. »¹¹⁹⁷

Comme les « vieilles sempiternelles » de Rabelais, les dames du *Moyen de parvenir* ont des « solutions de continuité » que rien ne semble pouvoir combler ; chaque occurrence au sexe féminin suppose l'invention d'une nouvelle manière de boucher les trous¹¹⁹⁸, et ici le beurre revient à point nommé. Dans l'histoire de la Soldée, l'association du beurre et du « cul » est somme toute fortuite, une chute la provoque ; chez la dame du banquet, la fermière et la servante de Cicéron, l'opération de comblement est volontaire. En perdant de sa fraîcheur, l'allusion au moulage érotique se durcit en agressivité, et fige un référent qui était quelques pages plus haut beaucoup plus productif. Les trois « moules » présentés dans ce passage sont hâtivement remplis, le beurre qu'on y introduit n'en est pas transformé pour autant, et nous retrouvons le sexe non pas en tant qu'objet informant mais en tant que béance insondable. En se trivialisant, la prolifération symbolique s'est calmée, et le plaisir du lecteur en a été réduit d'autant. Les trois allusions permettent par contraste de relire l'histoire de la Soldée, et d'en apercevoir la richesse métaphorique. L'opération de moulage du beurre est devenue prétexte, et l'équivoque érotique s'est simplifiée : les « fesses » sont devenues simple « con », « cas grand », « grande ouverture » ; là où planait une indétermination anatomique – les « fesses » de la Soldée font-elles référence au sexe, au fessier, à l'anus, à toutes les « pièces » de l'entrejambe à la fois ? – on revient dans un univers misogyne connu.

¹¹⁹⁶ Rabelais utilise déjà le terme « badaud » dans son sens actuel, « Ainsi tout le monde assemblé, Thaumaste les attendait. Et lorsque Pantagruel et Panurge arrivèrent à la salle, tous ces grimauds, artiens, et intrans commencèrent frapper des mains, comme est leur badaude coutume. » *Pantagruel*, chap. XVII, éd.cit., p.431.

¹¹⁹⁷ *Le Moyen de parvenir*, 64. Emblème, éd.cit., p.277.

¹¹⁹⁸ *Le Moyen de parvenir*, avec son obsession du bouchage des trous génitaux, met en scène son propre principe de construction : les historiettes se succèdent sans ordre, les narrateurs glissent des bons mots et l'auteur multiplie les digressions comme pour « boucher les trous » d'une œuvre qui se délite et qui redoute par-dessus tout le silence.

L'histoire de la Soldée mobilise en effet bien plus d'affects ; cela tient autant au plaisir de l'*information* qu'à l'indétermination qu'elle met en œuvre. Les « fesses » qui moulent le beurre remettent en branle tout l'univers érotique du *Moyen de parvenir* : objet bivalve, comme la *forme* des beurrières, elles ne sont plus uniquement un « trou », elles se font lèvres et embrassade charnelle. La mollesse du beurre et celle du corps féminin, la douceur des matières et la propreté insistante avec laquelle tout cela est fait proposent au lecteur un ensemble de figures heureuses de l'informe. Mieux que la cire, parce qu'il est comestible et qu'on peut le déguster, le beurre incarne l'informe dans sa matérialité sensuelle, et s'il décline, il le fait mollement, avec une amabilité perverse, en mettant sens dessus dessous l'ordre des choses mais comme sans y toucher : la nourriture est une nouvelle fois associée à l'excrétion et au sexuel, mais pour une fois elle ne devient pas ordure, c'est plutôt l'humain qui se fait pâtisserie odorante... Bringuenarilles est mort « étranglé, mangeant un coing de beurre frays à la gueule d'un four chaud »¹¹⁹⁹ - c'est dire si la prosaïque matière peut être subversive, qui tue les monstres les plus invincibles et devient même capable de soigner les sexes vulnérés de toutes parts du *Moyen de parvenir*.

« Vous avez assez vu de culs relevés : si vous en voulez voir de creux, faites faire tel essai. Il n'y a rien si propre à mouler fesses fermes que beurre frais. »¹²⁰⁰

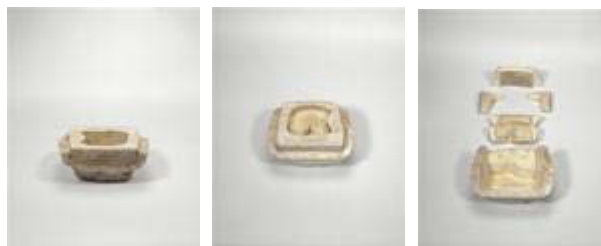
La trouvaille narrative est de taille : elle associe les plaisirs de la vue, du toucher et du goût grâce à la « remembrance en creux »¹²⁰¹, le moulage d'après nature du corps féminin. La narratrice donne même une sorte de mode d'emploi, qui encourage l'auditoire fasciné à répéter le procédé à son tour. Les « culs relevés » peuvent devenir des culs « creux » alors même qu'on va les combler de beurre : le vide et le plein ne sont jamais exactement là où on le croit, et ces sexes toujours vides mais magistralement *informants*, tactilement présents et toujours fuyants, disent avec insistance la mélancolie du désir. Concavité et convexité animent ce conte où le sexe féminin cesse d'être une blessure ou une bouche dévorante pour se faire lèvres qui embrassent et empreinte primordiale. Essayer d'étreindre la matière suppose de se confronter à son irréductible absence de forme, et à accepter qu'elle est toujours réversible ; pour en saisir quelque chose, il faudra produire à la fois le « relief » et le « creux », le moule et sa contre-partie. « Ressembler par contact, c'est souvent ne pas

¹¹⁹⁹ *Quart Livre*, chap. XVII, éd.cit., p.991.

¹²⁰⁰ *Le Moyen de parvenir*, 44. Bénédiction, éd.cit., p.189.

¹²⁰¹ « estampa l'impression de ses fesses si abondamment que le beurre en fit la vénérable remembrance en creux » (idem) : le moulage est une affaire de toucher mais aussi de mémoire, puisqu'il permet la remémoration – ici la remémoration sensuelle du corps aimé, que l'on pourrait en quelque sorte emporter avec soi en effigie.

se laisser reconnaître »¹²⁰² : la *prise* informe défie la figuration, et relance le désir de toucher plutôt que de voir.



92 ANONYME, MOULE A PIECES POUR *FEUILLE DE VIGNE FEMELLE* DE MARCEL DUCHAMP (VUE GENERALE ET DECOMPOSITION TECHNIQUE), 1950, PLATRE, PARIS, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE – CENTRE POMPIDOU

¹²⁰² Nous empruntons l'expression, et via elle la référence à Duchamp, aux belles analyses de Georges Didi-Huberman : « Il y a probablement, en toute empreinte, un mystère de la référence. Ressembler par contact, c'est souvent ne pas se laisser reconnaître. Duchamp, semble-t-il, a exploré dans l'empreinte – qu'elle soit réelle ou fictive, processuelle ou paradigmatique – la possibilité de *renverser le rapport à la référence*. Le petit objet de plâtre, en quoi consiste *Feuille de vigne femelle*, nous laisse devant son évidence comme devant un mystère que Duchamp a voulu, c'est clair, laisser en suspens (...). Enorme, voyante ou sous-jacente, l'empreinte érotique est bien là. Mais elle refuse de dire clairement sa référence : elle ne révélera pas *de quoi* exactement elle est l'empreinte. » Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *op.cit.*, p.259-260.



93 MARCEL DUCHAMP, *FEUILLE DE VIGNE FEMELLE*, VERS 1951, PLATRE PEINT, PARIS, MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE – CENTRE GEORGES POMPIDOU



94 MARCEL DUCHAMP, *FEUILLE DE VIGNE FEMELLE*, TIRAGE DE 1961, BRONZE, LONDRES, TATE GALLERY

Prière de toucher, nous dit le moulage – prière d’entrer en contact, de frapper la matière avec les coins du corps pour en extraire le fantôme du toucher. *Feuille de vigne femelle*, ce petit objet en plâtre réalisé par Marcel Duchamp puis tiré en bronze par ses successeurs, affole le spectateur autant que l’historiette de la Soldée, dont il semble l’application matérielle concrète. Cet objet étrange, dont on connaît plusieurs exemplaires¹²⁰³, ferait partie des « objets érotiques » de petite

¹²⁰³ Deux exemplaires en plâtre seraient les « tirages » originaux : celui offert à Man Ray en guise de cadeau d’adieu en 1951 lorsque ce dernier quitte définitivement les Etats-Unis pour s’installer à Paris, et celui resté dans la collection personnelle de Duchamp comme épreuve d’artiste ; il existe dix tirages effectués ensuite par Man Ray, numérotés et peints par le photographe. Tous ces tirages sont en plâtre. C’est l’un de ces tirages que le Musée national d’art moderne- Centre Pompidou a acquis en 1980. Le tirage venait rejoindre dans la collection un moule à pièces anonyme que l’on pense aujourd’hui être la matrice de *Feuille de vigne femelle*. L’association désormais possible des deux objets fait plaisamment écrire à Didier Ottinger « Cette acquisition a permis au moulage de retrouver son (sa ?) moule. » *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d’art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007. Il existe des tirages en bronze effectués dans les années 1960 sous la supervision d’Arturo Schwarz, qui se trouvent dans les

taille produits dans les années 1950 : *Not a Shoe* (1950), *Coin de chasteté* (1954/1963), *Feuille de vigne femelle* (1950-1951) et *Objet-Dard* (1951). A la mort de Duchamp, ces « morceaux choisis » ont été mis en relation avec *Etant donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, installation à laquelle l'artiste travaille dans le plus grand secret entre 1946 et 1966¹²⁰⁴, et qui n'est dévoilée au public qu'en 1969. Les morceaux moulés entretiennent une relation ambiguë avec l'œuvre finalisée : ils ne sont ni des études préparatoires, ni des pièces détachées, mais ils redoublent le choc érotique et transgressif du corps féminin caché et montré par l'installation. Ce corps fragmentaire (on n'en aperçoit pas la tête, seulement quelques cheveux blonds en bataille) abandonné dans les hautes herbes est mis en pièces par le regard du spectateur-voyeur mais aussi par les *moulages* en circulation dans le cercle intime de l'artiste. L'appellation est trompeuse : on évoque toujours *Feuille de vigne femelle* comme étant le moulage d'un vrai sexe féminin rasé de près, mais en fait l'objet qui porte ce nom est un *tirage* d'après un moule, identifié désormais comme tel et conservé au Centre Pompidou¹²⁰⁵, ce que l'on comprend mieux en confrontant les différentes photographies des objets. Le tirage en plâtre de *Feuille de vigne femelle*, peint en bleu par Man Ray, est présenté dans le sens anatomique (le renflement du clitoris en haut), alors que les différents tirages en bronze sont présentés inversés, rendant l'objet encore plus mystérieux. Duchamp s'est longtemps amusé lui-même à perturber son public : il fait reproduire le tirage en plâtre de sa collection le haut en bas, sous un éclairage qui le fait apparaître non plus en relief mais en creux, pour illustrer la couverture de *Le Surréalisme, même*, en 1956.

Sans entrer dans le détail de l'histoire complexe et encore aujourd'hui mystérieuse et amplement débattue de ces objets duchampiens, on peut comprendre *Feuille de vigne femelle* comme l'actualisation du conte de la Soldée : ce n'est pas du beurre qui a été moulé « avec le cul », mais du plâtre ; nous avons perdu en fantaisie alimentaire, mais gagné en durée et en possibilité de « remembrance en creux ». Par la parole affirmative et enlevée de sa narratrice, Béroalde de Verville laissait entendre que le moule fait aisément figure, qu'il donne à voir un négatif de la vision que les yeux comprennent immédiatement. Or l'exemple duchampien montre qu'il n'en est rien, et prouve à Béroalde que sa trouvaille est bien plus puissante qu'il n'a l'air de le croire. Le moulage, s'il est un prélèvement dans la nature, ne construit pas une forme disponible sans médiation à la compréhension du regard ; il est la trace d'une secrète opération de contact, et ce qu'il nous donne à

collections de la Tate Gallery, au Museo nacional centro de arte Reina Sofía, et au Philadelphia Museum of Art, où est conservé également *Etant donnés*.

¹²⁰⁴ L'installation, qui serait une réponse tridimensionnelle à la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, se trouve aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art.

¹²⁰⁵ L'identification et le catalogage de ce moule à pièces, qui n'en finissait pas de ne pas trouver sa place dans les réserves du Musée national d'art moderne, ont été faits à l'occasion de l'exposition *L'Empreinte*, conçue par Georges Didi-Huberman et Didier Semin et présentée de février à mai 1997 au Centre Pompidou.

voir est ambigu et étrange, et ne fait pas figure. On pourrait passer des heures à essayer de comprendre ce que représentent exactement les différentes occurrences de *Feuille de vigne femelle*¹²⁰⁶ – mais ce serait laisser de côté l'intense question que Duchamp repose, à l'instar des artistes et écrivains du XVI^e siècle : quel est ce vide qui remplit la vue ?



95 MARCEL DUCHAMP, COUVERTURE DE *LE SURREALISME, MEME*

¹²⁰⁶ Les rares fois où l'objet est présenté, c'est le seul tirage qui est exposé – il est vrai que montrer un moule à pièces, comme exposer un négatif photographique, suppose un effort pédagogique et s'avère une véritable gageure encore aujourd'hui. Il n'empêche que les commentaires sont rarement éclairants, les commissaires d'exposition se contentant le plus souvent de répéter que *Feuille de vigne femelle* est le moulage d'un vrai sexe – comme si le seul intérêt de l'objet était sa scandaleuse origine d'après nature. Le choc des reptiles et insectes chez Bernard Palissy trouve son écho moderne dans ce vagin fantasmé à l'origine tout aussi visqueux et à l'arrivée tout aussi incompréhensible aux yeux *picturaux*.

4. Une araignée écrasée qui danse

Bouclons la boucle et revenons à notre point de départ : une recherche sur l'informe peut-elle être fondée ? L'informe, entendu comme pure et simple absence de forme, n'existe pas. L'affirmation de l'inexistence de l'informe, dictée par le sens commun, a l'air d'une évidence. Du moment que nous percevons quelque chose, il doit bien y avoir une forme à laquelle s'agripper, un contour auquel accrocher le regard ; forme et contour rendent impossible la pensée même d'une non-forme – ou alors si informe il y a, il n'est pas de l'ordre de l'expérience humaine, il ne peut être qu'une abstraction, un signifiant sans signifié. Ainsi formulée, il apparaît rapidement que « l'évidence » n'en est pas une, qu'elle-même est déjà une construction et non un prélèvement brut dans le réel (si une telle chose peut exister) : l'affirmation de l'inexistence de l'informe repose sur des conclusions tirées de la logique visuelle. L'œil occidental est mathématique, il a appris à percevoir le monde dans une grille et des postulats qui excluent effectivement l'absence totale de forme. Or l'œil n'est pas le seul organe de la perception : pour la main, l'informe existe bel et bien, il est même une qualité première de la matière. Poser la question de l'informe en termes d'existence c'est déjà l'obliger à rentrer dans les cadres de la pensée formelle et se forcer soi-même à des contorsions logiques extrêmes, alors que poser la même question en termes d'expérience permet d'aborder le sujet avec une plus grande sérénité. Il suffit pour cela de poser la question autour de soi : « c'est quoi, l'informe, pour toi ? » Pour quelque chose qui n'existe pas, il fait beaucoup rêver et beaucoup réfléchir, notamment les artistes¹²⁰⁷.

Dire que l'informe n'existe pas c'est donc se tromper de registre – mais dire que l'informe existe ne nous avance pas beaucoup, encore faudrait-il savoir ce qu'il peut bien être. Une fois la possibilité ontologique de la question évacuée, il faut s'attaquer au besoin de détermination et de définition inhérents à recherche. Et si au lieu de définir, on se contentait de dire que l'informe n'est rien, qu'est-ce que cela supposerait ? Le paradoxe d'une définition qui n'en est pas une, s'il fait souffrir la logique, aiguise l'intérêt – et fonde tout l'effort ici conduit. Comment en effet des générations de critiques et d'artistes, à la suite de Georges Bataille, auraient-elles pu s'affronter avec un tel acharnement pour « rien » ? Qu'a-t-il de si présent, cet « informe », pour susciter les passions ? L'informe en effet n'est pas grand-chose, et tout l'article de *Documents* joue sur cette insignifiance provocante ; il n'est rien du tout, juste un « terme », et moins que rien, une « araignée » ou un « crachat »¹²⁰⁸.

Sous couvert de « pas grand-chose », Georges Bataille assigne un rôle révolutionnaire à l'art et à la littérature : ils doivent changer la vie, et pour ce faire ils doivent d'abord démonter avec obstination

¹²⁰⁷ Les conversations avec des artistes d'aujourd'hui autour de ce sujet mériteraient à elles seules tout un chapitre, que nous ne désespérons pas d'écrire un jour.

¹²⁰⁸ Georges Bataille, « Informe », dans « Dictionnaire », *Documents*, n°7, décembre 1929, éd.cit., p. 382.

l'ordre établi. Cet ordre est étouffant, parce qu'il s'emploie depuis des décennies, des siècles peut-être, à mettre en coupe réglée ce qui est, en écrasant ce qui dépasse, en refusant le droit à l'existence à tout ce qui ne rentre pas dans les cases, qui ne respecte pas les formes. L'entreprise est philosophique – il s'agit de revoir de fond en comble le fonctionnement de l'univers et des catégories de la pensée – mais aussi politique – ces redingotes qui font régner l'ordre ressemblent autant aux académiciens qu'aux politiciens qui ont conduit l'Europe à la guerre – et surtout éthique : l'Homme doit disparaître, pour que les hommes et les femmes concrets puissent enfin respirer. Le dictionnaire de *Documents* ne dit pas concrètement comment il faut procéder : il ne s'agit pas d'un manifeste. Mais en donnant une place à ce qui ne rentre nulle part ailleurs, il crée déjà un nouvel espace, dans lequel l'article « informe » tient la vedette : tout ratatiné et dégoûtant qu'il puisse être, ce crachat à la face de la logique incite à l'action. Les contributeurs de la revue se lancent tous dans la mêlée, et proposent de relire autrement l'art du passé, tout en construisant celui du présent ; non contents d'œuvrer dans la discrétion d'une publication confidentielle, ils partent ensuite pour de plus lointains voyages et, devenus ethnologues ou cinéastes, entreprennent de changer le visage même de la connaissance.

L'informe qui n'a pas d'être palpable et qui ne se laisse pas définir ne permet pas de fabriquer des définitions, et encore moins des œuvres – que serait une « œuvre informe » sinon un désastre absolu ? Mais il y a bien de l'informe dans les œuvres, que les rédacteurs de *Documents* s'emploient à débusquer, et nous à leur suite, autant que faire se peut. Partant avec eux du postulat que l'art est subversif, nous sommes allés chercher l'informe là où on ne l'attendrait pas, pour tenter de comprendre comment des œuvres du passé peuvent encore nous interpeller si intensément alors même que nous en avons perdu le « code ».

Qu'est-ce que donc que l'informe à la Renaissance ? Et tout d'abord, comment se dit-il à cette époque qui, pour la première fois, se dote d'un mot spécifique pour le nommer ? Remontant le siècle à rebours, nous nous apercevons qu'il n'apparaît point dans le *Moyen de parvenir* : alors même que le lecteur perçoit rapidement le livre comme un objet informe, qui met constamment en péril l'énonciation, qui déstructure à l'extrême le sens et le savoir, et qui thématise un grand nombre de *figures informes*, l'ouvrage s'abstient de se nommer. Il se passe, pour se dire, du mot qui aurait été le plus approprié, préférant désigner les phénomènes de perturbation par antiphrase (« cornucopie ») ou par une métaphore familière (« cop-à-l'âne »). Faire de l'informe le fondement de l'œuvre paraît autoriser la disparition de la désignation : pour être efficace, l'informe doit agir en toute discrétion. L'œuvre pétrie d'informe se donne d'abord comme autre chose que ce qu'elle est, elle doit faire miroiter au lecteur des promesses de forme pour mieux l'entraîner dans son sillage : annoncer la couleur en nommant l'informe suppose de se priver d'une grande partie du public, rebutée et

dégoûtée à l'avance. L'intense utilisation que fait Montaigne de l'adjectif indique, par contraste avec le *Moyen de parvenir* trompeur et séducteur, combien l'entreprise des *Essais* est courageuse : l'auteur prend le risque d'« étranger » ses lecteurs pour mieux dire vrai, il n'omet ni le laid, ni le difforme dans son portrait, qui doit couvrir tous les aspects de la vie intérieure. Le néologisme est ainsi véritablement acculturé dans l'œuvre « crottesque », qui contribue à en élargir l'usage : le terme « informe » est retourné comme un gant tout au long de l'exploration scripturale, et du manque à être de la tradition aristotélicienne il devient le signe d'une disponibilité à être. Chez Thérèse d'Avila la notion apparaît en creux, « *sin forma* » évoquant le Malin et ses séductions desquelles tout le *Libro de la vida* se défend. Le manque et le potentiel, le vide et le trop plein sont présents ailleurs, sous d'autres masques lexicaux. Chez Rabelais, l'adjectif « informe » apparaît ponctuellement, dans son sens premier d'imperfection ; l'ourson mal léché est l'emblème de cet informe en devenir, et la figure d'une œuvre toujours à faire, toujours à parfaire, travaille la totalité des *Cinq Livres*. *L'Heptaméron* n'accorde qu'une modeste place au terme avec ses occurrences proches que sont « difformés » et « alterez » : Marguerite de Navarre s'intéresse plutôt à la dégradation des visages qu'à la perfectibilité des formes, et son « informe » a une présence corporelle très forte. La lutte de la matière contre l'esprit est ainsi mise en scène dans ces corps convulsifs, transis de désir et violemment dévoilés par la parole.

L'adjectif apparaît en Français au XVI^e siècle pour désigner une expérience que le Latin, l'Italien ou l'Espagnol désignent en d'autres termes, « *nonada* » chez Thérèse d'Avila, « *componimento inculto* » chez Léonard de Vinci, « *dissolutus* » chez Alberti. Informe, non rien, esquisse informe ou déliaison : autant de termes apparentés qui désignent tous cette perception étrange de ce qui est et n'est pas, de ce qui échappe mais est bien là, de ce qui n'arrive pas à être tout en perturbant ce qui est. Ces mots, rencontrés dans des contextes très différents, se rapportent chacun à un pan de l'expérience. Le « *dissolutus* » désigne un défaut de la construction d'une œuvre, qui par excès d'ornement aboutit à la désarticulation du discours. Il nomme ainsi ce qui serait une *énonciation informe*. Le « *componimento inculto* » s'attache plutôt à nommer un mode de construction paradoxal, non plus un type d'énonciation mais un processus de création, qui fait intervenir un dérèglement contrôlé pour féconder d'hésitation et de potentiel les formes abouties. La « *nonada* » thérésienne, enfin, est une figure de la pensée, et désigne l'existence impossible, l'être qui est non-être qui est l'Être, le tout et le rien condensés en un même point ; le terme est également porteur d'une poétique : combinant les charmes du langage familier avec les catégories de la théologie, il incarne l'écriture de la *modestie*.

Dans cette navigation des marges, il est intéressant de voir que les explorateurs sont nombreux : les littérateurs ne sont en effet pas les premiers à chercher à comprendre l'impossible état informe, ils

sont précédés par de nombreux théoriciens, et ceux de la peinture ne sont pas les moindres. Alberti ouvre la réflexion par la sculpture, il est vrai, et Michel-Ange lance un défi aux générations futures par l'impact esthétique et mental qu'ont ses œuvres inachevées, mais le véritable terrain de la pensée de l'informe se situe dans les arts du trait et de la couleur. Tout occupés qu'ils sont à comprendre les séductions de la peinture, la flamme de vif amour que peut allumer l'image dans le regardeur, Alberti, Léonard, Vasari, Armenini, Francisco de Holanda et tant d'autres ne cessent de tourner autour de l'avènement de la forme et de s'interroger sur le mystérieux effet de séduction que peuvent avoir le désordre et la dissolution. Dans un univers de pensée régi par les catégories rhétoriques, penser le pré-verbal est une aventure vertigineuse, qui ébranle les fondements même de l'édifice normatif en élaboration.

Cette audace dont fait preuve la théorie de l'art permet de donner corps à un plaisir autre que le plaisir visuel : en promouvant les charmes ambigus de l'inorganisé, théoriciens et artistes se battent sans le dire contre la domination de l'œil. Le noble organe qui a permis la promotion alors encore en cours de l'artisan en artiste fait déjà sentir le poids de son ministère : le visuel informe le champ de l'art, mais il ne l'épuise pas, affirment nos auteurs. Les artistes, quant à eux, ne perdent jamais de vue la matière. Même Léonard, qui contribue en grande partie à l'effort de promotion de la main pensante de l'artiste, se plonge avec délices dans les vibrations de l'informe. Pontormo est peut-être celui qui fait le plus douloureusement l'épreuve de ce tiraillement entre l'image, le Verbe et le corps, et l'un de ceux qui s'adresse avec le plus d'insistance au spectateur contemporain ; aux antipodes des chantres du moulage, pour lesquels l'art véritable est à chercher dans le contact direct avec la Nature, il met en scène un univers de formes enlevées qui parle tout autant de la fragilité de l'empreinte que de la paradoxale pérennité de la trace. Imperfection, manque à être, défaut de construction, mais aussi potentialité, trop plein de la matière et précarité volontairement recherchée, l'expérience informe condense en elle les affres mais aussi les joies d'une perception métamorphique de la nature, ainsi que la construction difficile et coupable d'une intériorité.

A rebours du néoplatonisme régnant alors, s'autorisant d'un néo-aristotélisme qui est déjà d'une très grande plasticité, revendiquant Héraclite sans le dire, les recherches sur l'informe s'ancrent dans les marges, et promeuvent un regard à la fois oblique et frontal, attentif et distrait, pour mieux capter la mouvance et l'éphémère. Contre les prestiges de la vue, qui commence à occuper seule le terrain de la connaissance, l'informe suppose une promotion du toucher, plus à même de construire une connaissance sur la fabrication. La discipline de l'informe que nous avons évoquée à propos du dessin chez Léonard de Vinci devient le modèle pour penser les œuvres des artistes maniéristes, et aussi pour comprendre comment les écrivains cherchent à rendre, au plus près de la naissance des mots, les flottements du sens. Cette exploration des marges qui fait naître les monstres des *Songes*

drolatiques de Pantagruel suppose aussi une promotion paradoxale de l'échec : toutes les œuvres littéraires citées sont hantées par la ruine, par la peur de l'incompréhension et par la perte du sens, mais elles s'entêtent à prendre le risque du non-sens, à mettre en scène la faillite du déchiffrement et à faire dérailler l'écriture en d'interminables théories de mots en liberté, comme si la confrontation avec la faillite était nécessaire à leur existence. Ce jeu constant avec les limites, dans un cadre normatif de plus en plus contraignant, relève de la gageure, et fait de nos œuvres autant de moments héroïques et dérisoires. L'art de la Renaissance n'est pas là pour « changer la vie », mais de fait il la transforme et lui donne un double de papier dans lequel tout ou presque est possible. Les corps souffrent et s'ouvrent, les identités glissent et se transforment, dans un univers habité par l'inquiétude et le doute.

Nous nous sommes efforcés de nuancer les analyses de Michel Jeanneret, pour montrer que l'inconstance, si elle est perçue comme une potentialité, est également considérée en même temps (et non alternativement) comme une inconsistance : la perception métamorphique n'exclut pas le sentiment chrétien, qui nous semblent être tous les deux pris dans une *urgence* radicale. Conscience heureuse et malheureuse sont simultanément à l'œuvre chez ces créateurs qui inventent un nouveau corps et un nouveau langage tout en les sachant voués à la disparition et à la vanité. Le regard anachronique, qui a fait de Bataille notre guide dans l'exploration des œuvres renaissantes, a permis de dégager, nous l'espérons, cette *intensité au jeu* qui est celle mise en œuvre par les créateurs de notre corpus. Fonder une démarche intellectuelle sur l'anachronisme suppose bien sûr une grande part d'arbitraire : pourquoi telle œuvre plutôt qu'une autre ? Munis d'un non-concept, à la définition problématique, nous ne pouvions pas faire reposer la réflexion sur une démarche démonstrative, ni construire un corpus sûr autour d'œuvres naturellement concernées par la question. Nos œuvres se sont pour ainsi dire agglomérées autour de la notion tremblante d'informe, par intuitions successives, qui faisaient émerger sous un angle étrange des pans entiers d'œuvres supposées connues et reconnues. Notre lecture s'est ainsi bâtie par proximité : au ras des mots, au ras du papier, au ras du trait, nous avons tenté de mener l'analyse au plus près des textes et des images. Cette façon de lire est très myope, qui laisse de côté ce qui se trouve en dehors de sa focale ; mais à avoir ainsi le nez collé à la feuille, on voit se dessiner des contours, se lever des figures qui auraient été autrement noyées dans la masse. Lire en myope permet de brouter le détail, et de redonner toute sa nouveauté et son étrangeté à ces créatures de l'esprit.

L'anachronisme qui a permis de revisiter des œuvres de la Renaissance a également permis de revenir dans le moment contemporain munis de nouvelles nuances : au XXI^e siècle dépressif, englué dans ses contradictions, qui ne voit globalement plus l'informe que comme une faillite, et comme l'expression d'un appétit transgressif responsable de la déliquescence actuelle des valeurs et des

normes (déliquescence de plus en plus considérée comme regrettable voire mortifère), les œuvres du passé proposent de relever la tête. Il ne s'agit pas de redonner du lustre à un prétendu humanisme moderne, ni de promouvoir la dignité et la transcendance, mais plutôt de regarder à nouveau le corps en face, avec ses grandeurs et ses misères, et les identités complexes et mobiles qu'il est capable de construire. Elles nous proposent également d'affronter la création avec une gravité légère : une œuvre doit tenter de tenir en elle le monde, le meilleur et le pire, sans craindre le désaveu, parce qu'elle peut toujours compter sur au moins un récepteur attentif et bienveillant. C'est sans doute dans cette réhabilitation du rôle du lecteur et du spectateur, qui ne doit pas être un simple consommateur mais partie prenante dans la construction de l'œuvre, que réside l'apport le plus positif d'une recherche anachronique. Bataille indiquait le chemin, qui proposait de se nourrir tous azimuts, chez les Aztèques, les Aurignaciens, les enfants, Picasso, Dalí, ou Piero di Cosimo, pour faire naître en soi l'Autre ; au risque de trahir les intentions originelles des auteurs, nous avons essayé de faire de même.

En jouant au bord de l'abîme avec des questions graves, se faisant grave et badin tour à tour, le XVII^e siècle ouvre un territoire qu'une grande partie de l'art contemporain a oublié dans ses explorations, celui du ténu et de l'entre-deux. Partis de Michel Blazy, qui nous semble jouer avec ces questions de modestie et d'imperceptibilité, nous sommes arrivés aux figures aériennes de Pontormo ; partis des hurlements de Bataille, nous avons redécouvert en chemin le bruissement des listes, et les charmes du décousu. Nous sommes désormais en mesure de regarder à nouveau des œuvres qui semblaient ne plus rien nous dire ou nous dire des choses trop évidentes pour mériter que l'on s'y arrête, comme les moulages de Marcel Duchamp. Avoir en tête Bernard Palissy lorsqu'on regarde *Coin de chasteté*, ou Passolini lorsqu'on regarde Pontormo, suppose une gymnastique qui nous semble salutaire et particulièrement vivifiante.



96 BILL VIOLA, *THE GREETING* (ARRÊT SUR IMAGE), 1995, VIDÉO (10 MIN), NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART



97 JACOPO PONTORMO, *VISITATION*, 1528-1529, HUILE SUR BOIS, CARMIGNANO, EGLISE SAN MICHELE

Avoir Pontormo en tête lorsqu'on regarde Bill Viola est on ne peut plus facile : l'artiste américain cite le Florentin de manière explicite dans sa vidéo de 1995, *The Greeting*. Viola transforme la rencontre des deux saintes femmes, saturée de signification religieuse, en rencontre profane. Fasciné par le temps suspendu de la *pala* de Pontormo, Viola se donne pour objectif de déplier l'instant : les cinquante-cinq secondes de l'action concrète deviennent, par la manipulation vidéo, dix minutes de mouvement ralenti à l'extrême. Les deux femmes au premier plan, regardées par une troisième, n'en finissent pas d'aller vers leur étreinte, et le spectateur les observe flotter l'une vers l'autre dans la molle ondulation des tissus suspendus en l'air. Viola poursuit ainsi le mouvement de conversion que Pontormo avait amorcé : l'évangile de Luc raconte, comment, entendant la salutation de Marie, Jean-Baptiste tressaille dans le sein de sa mère et Élisabeth pousse un grand cri (*Luc I, 39-45*). Le peintre a transformé la scène sonore en scène visuelle, construisant un instant immobile où l'échange des regards vient signifier la reconnaissance ; à son tour, Viola transforme l'instant en durée, et réintroduit le temps dans la rencontre. Dans la transformation, un personnage féminin a disparu, et la grossesse d'Élisabeth a été endossée par la figure au second plan. Un décor urbain, très géométrisé dans les deux cas, encadre la scène.

D'un médium à l'autre, les enjeux ne sont bien évidemment plus les mêmes : Viola cite Pontormo, mais il travaille un matériau temporel là où le Florentin construisait un espace. Le vidéaste s'intéresse néanmoins tout autant aux regards, et à la présence des figures dans leur environnement : ses femmes, comme celles de Pontormo, sont suspendues dans leur mouvement, et si elles ne sont pas constamment sur la pointe des pieds, elles dansent tout autant sur une ligne serpentine. Le silence qui règne (obligé pour la peinture, mais choisi pour la vidéo) fait ressortir la musicalité paradoxale des deux compositions : toutes en rythmes et respirations, les deux œuvres déploient dans l'espace une sorte de phrase abstraite, orchestrée sur le mode de la grandeur. Viola, comme Pontormo, crée une œuvre monumentale, où les corps se font sculpture, enveloppés dans des plis mouvants qui rehaussent leur présence. Le choix des couleurs, moins hardi chez l'Américain que chez le Florentin, accentue chez le spectateur la sensation d'assister à un ballet cosmique, magnifié par l'étirement temporel.

Plusieurs œuvres de Viola, et notamment celles des dernières années, reviennent avec insistance sur la figuration des passions et sur la captation de l'instant ; en cela, elles rejoignent les préoccupations de Pontormo : l'intensité du pathos dans les œuvres du Florentin, leur compacité figurale manifestent une foi très intense dans le pouvoir de conversion des images. Les vidéos de Viola, qui happent le regard dans un instant infini, semblent chercher une même modification intérieure du spectateur, elles cherchent à ouvrir en lui un temps autre, fait d'une extrême densité et d'une totale ténuité. Comme la « *nonada* » thérésienne, comme les chorégraphies transcendantes de Pontormo,

les minutes d'éternité de Bill Viola suspendent le souffle du public, et lui proposent un autre rythme, une autre respiration – loin de l'abject qui irrigue de larges pans de la création contemporaine, renouant avec les grandes problématiques de l'art classique par-delà les révolutions avant-gardistes, l'œuvre de Viola serait informe en ce qu'elle propose de regarder le rien, en ce qu'elle noie la vue dans le vide.

5. Annexes

Entretien avec Michel Blazy

16 février 2009. L'Île-Saint-Denis, dans l'atelier

La journée est claire, mais il fait froid – ce qui fait que l'atelier est moins odoriférant que par temps plus clément. En arrivant, je vois par terre un saladier avec des restes d'œuf, du cacao, des pots de Danette. Michel Blazy dit avoir travaillé tard la veille. Il m'explique qu'en ce moment, il travaille sur des tableaux à la crème chocolatée, en sollicitant l'aide des souris qui habitent dans le jardin et l'atelier. « Mon atelier travaille 24h sur 24 ! ». Ce nouveau travail où interviennent les rongeurs « est un compromis entre ce qu'elles me donnent et ce que j'attends d'elles ». Elles viennent grignoter les tableaux quand tout est calme, une fois l'artiste parti après sa journée de travail. Michel Blazy exécute ces tableaux en appliquant la matière sucrée (ingrédient indispensable pour attirer les souris, très gourmandes), mêlée de plus ou moins d'œuf en guise de liant, en couches épaisses sur un support rigide. Il appose ensuite sur le magma une plaque qui, par pression et succion lorsqu'elle est enlevée, forme un réseau de veinules. La matière se répartit « comme une sorte de test de Rorschach ». Le support marbré de chocolat est abandonné au grignotage nocturne. En fonction de la taille de leurs dents, en fonction de leur appétit, les marques laissées par les souris seront différentes ; le lendemain, l'artiste découvre le travail de ses aides d'atelier atypiques. Il est en train de considérer les différentes « compositions » résultantes du festin de la veille.

Q : Comment en êtes-vous venu à travailler avec ces matériaux pour la plupart comestibles ? Que cherchiez-vous en vous emparant de l'organique ?

R : Je ne fais que trouver des matériaux avec lesquels travailler... J'ai l'impression de remarquer tout d'un coup des choses qui avaient toujours été là, en fait. Dès le départ, à l'école des Beaux-arts, j'ai commencé à m'intéresser aux lentilles et à la terre, à des éléments que j'avais sous la main. Je ne me suis demandé pourquoi qu'a posteriori, alors que les animaux avaient déjà pris leur parti : comme j'utilisais des matériaux qui leur étaient agréables, ils sont rapidement devenus mes collaborateurs.

C'est fou de voir combien cela va vite : dès qu'il y a un tout de petit peu d'eau quelque part, une mouche arrive ! Et c'est encore plus vrai dans des lieux aseptisés comme les musées... La seule fois où j'ai volontairement apporté mes « collaborateurs » avec moi, c'est lors de l'exposition au Palais de Tokyo en 2008 : je suis arrivé avec des oiseaux. Mais sinon, les bestioles viennent d'elles-mêmes.

Ce qui est étonnant c'est comment nous les percevons, comment nous percevons ce qui est « naturel » et ce qui ne l'est pas : il y a eu plusieurs plaintes à propos d'*Animort* au Palais de Tokyo de gens scandalisés parce que les oiseaux auraient été nourris « contre nature ». Ce n'est pas tellement

l'utilisation du vivant qui les dérangeait, mais le fait d'alimenter des animaux « sauvages » de nourriture « civilisée » (des pâtes alimentaires). Utiliser le vivant pose problème, c'est ce que j'essaie de montrer, mais je ne comprends pas quel problème il y aurait à donner à manger à des oiseaux ce que nous-mêmes nous consommons tous les jours. C'est peut-être parce qu'il s'agissait de moineaux du Japon, moins fréquents sous nos latitudes – mais il faut savoir que les moineaux typiques de nos rues sont protégés, eux ! Je ne referais plus ce genre d'expérience, je ne veux pas que le public pense que je cherche à torturer des êtres vivants, je cherche plutôt à confronter quelque chose de très domestiqué et maîtrisé et quelque chose de sauvage.

Q : Justement, comment mettez-vous en relation ces deux univers, le domestiqué, le sauvage ?

R : Je cherche avant tout à pousser la matière dans le temps : les matériaux de consommation, les aliments que nous achetons, nous, humains, sont hyper contrôlés et règlementés ; je les pousse au bout de leurs « vies ». Je trouve d'ailleurs très curieuse la façon dont ces objets (qui sont précieux dans le frigo, dans des emballages alléchants souvent magnifiques, qui sont des objets avec lesquels il est interdit de jouer) passent immédiatement du joyau à l'ordure dès que la date de péremption est passée ! Mon père était dans la conserverie de poissons ; les anchois n'ont jamais eu besoin d'être conservés au frigo, puisqu'elles sont déjà en saumure, et que c'est prévu pour durer. Du coup, leur présentation au rayon froid dans les supermarchés d'aujourd'hui est la preuve même de la fétichisation de l'aliment dans laquelle nous communions tous.

Q : Cette question de l'aliment comme fétiche semble vous concerner tout particulièrement en ce moment...

R : Je prépare en effet une exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf sur le « eat art », autour de Daniel Spoerri (qui avait créé une salle dans cette institution). Il s'agit d'une table en plastique qui contient une fourmilière dans le pied. Je mets du talc tout autour du plateau de la table pour que les fourmis ne puissent pas s'enfuir. Au milieu de la table, je compose une nature morte qui se délite, et qui constitue aussi leur garde-manger. La table est l'espace-mangeoire pour les fourmis.

Q : Pourquoi les insectes vous concernent-ils si intensément ?

R : Au Crestet, j'avais fait un « Projet d'intérieur agréable aux insectes », où il y avait plein à manger. Les insectes se sont éclatés, c'était la folie ! J'ai fait un film sur ça, c'était saisissant de voir toute l'activité frénétique qu'ils déployaient devant cette véritable manne qu'on leur offrait...

J'aime bien travailler avec ces animaux qu'on appelle bien injustement les « nuisibles », comme les fourmis ou les souris – ou dans l'ordre du végétal, les mauvaises herbes. A l'occasion d'une intervention artistique collective dans les rues d'Avignon, je m'étais intéressé aux rythmes de

désherbage des plantes indésirables : comme par hasard, des équipes entières s'attaquaient à cette tâche juste avant les élections municipales... Alors qu'en fait, ces « mauvaises herbes », du moins en ville, n'embêtaient personne !

Ce qui me fascine, c'est que lorsqu'une mauvaise herbe s'installe, et ce même si elle meurt, elle prépare le terrain pour les suivantes. Elle ne meurt pas totalement, en quelque sorte. C'est un peu comme la moisissure, qui est un organisme totalement étonnant : sa façon de se reproduire, son « instinct de survie », fait qu'elle produit des spores si tout va bien, et si le milieu est hostile, la moisissure se met en veille, et peut attendre comme ça des millions d'années. Il y a plein d'êtres vivants qui ont un drôle de rapport avec la mort, et ces « nuisibles » en sont des exemples sidérants... Mais attention, il faut faire une distinction : la pourriture n'est pas de la moisissure ! La pourriture est la dégradation de quelque chose, alors que la moisissure est un être vivant à part entière qui s'installe dans ce substrat pourrissant pour vivre.

Q : Qu'auriez-vous été si vous n'aviez pas été artiste ? Toute cette attention portée aux herbes, à la croissance végétale, laisse penser que vous vous seriez plu dans un potager...

R : En fait j'aurais été probablement cuisinier ! J'adore cuisiner ; lorsque je travaille dans l'atelier et qu'il est l'heure de manger, et que je passe en cuisine pour préparer la nourriture, j'ai l'impression que je fais totalement la même chose, qu'il y a une continuité très étroite entre l'atelier et les fourneaux ... Mais c'est vrai que le jardinage me plaît aussi beaucoup, il n'y a qu'à voir, mon atelier ressemble à une serre un peu sauvage il est vrai.

Q : Cuisine, jardinage... Ces activités se déroulent le plus souvent dans un espace intime, souvent restreint ; cela indiquerait-il que vous êtes un « homme d'intérieur », un sculpteur réticent face à l'espace extérieur ?

R : Non, pas tout à fait, parce que le jardin, même si c'est dans la continuité de la maison, c'est dehors ! Mais il est en effet question du rapport entre le dedans et le dehors, entre l'intime et le social. La cuisine est un moyen étonnant, elle permet d'être en lien avec beaucoup de choses... Par exemple, elle fait automatiquement réfléchir sur l'industrie agro-alimentaire, et pas seulement sur les questions de conservation et de sécurité alimentaire. Pour produire certaines des choses que nous mangeons, il faut une technicité ahurissante. Tenez, si on remonte la filière qui se trouve derrière la Danette au chocolat, c'est hallucinant : des ingénieurs ont travaillé sur tous les aspects de ce dessert en apparence tout bête, pour trouver ne serait-ce que la texture voulue, un peu visqueuse mais pas trop, un peu lourde et crémeuse mais tout de même coulante... Et en plus, ça ne moisit jamais ! En vieillissant, la Danette ne permet pas à la moisissure de la coloniser, elle se transforme et donne une texture élastique, comme plastifiée... Vous savez qu'aujourd'hui le cadavre d'un homme

se décompose plus lentement que par le passé, « grâce » aux conservateurs alimentaires que nous consommons et qui restent dans le corps ? On est de plus en plus près de l'immortalité !

Un produit de consommation courante est quelque chose de très élaboré, alors que lorsqu'on regarde l'étiquette, on ne nous parle que de « nature » à toutes les sauces. Je ne suis pas du tout en guerre contre la grande distribution, je consomme comme tout le monde les mêmes cochonneries, et j'en donne à manger à mes enfants, qui bien sûr adorent ça, mais je me pose beaucoup de questions sur la drôle de façon que nous avons de vivre. J'ai les deux pieds totalement dans ce monde, et n'ai pas l'énergie ni l'envie de partir en guerre. Mais des fois, j'ai l'impression qu'on m'a raconté des bêtises sur l'homme et l'animal depuis que je suis né ! Pourquoi la nature et la culture doivent-elles toujours s'opposer ? Pourquoi avons-nous cette vision positive de l'homme et négative de l'animal ? Peut-être que j'aurais préféré être un chien... Non ! Pas un chien, en fait ! Ils me font de la peine, ils sont autant une aberration que nous... A la réflexion, je crois que j'aurais aimé être un éléphant ! Je ne supporte pas les gens qui démontent Darwin, mais je n'adhère tout de même pas à l'idée que la seule loi serait celle du plus fort : la nature n'est pas forcément organisée que comme ça, des scientifiques sérieux le disent, la sélection naturelle ne serait pas le mécanisme absolu – il y aurait aussi une question de « bol/pas de bol » ! Les éléphants ont des pratiques très sociales, le troupeau met ses handicapés au centre pour les protéger, ils ont une gestion de la mort... Ils ne sont pas si « sauvages » ni si barbares que cela. Certes j'ai une admiration sans bornes pour les fourmis, mais il a un problème avec leur monde à cause de la question de l'individu. Elles ont une organisation incroyable, elles sont prêtes à donner leur vie pour la communauté. Or moi-même, je ne m'estime pas assez courageux pour être une fourmi : je suis trop corrompu pour être une fourmi.

Q : Quelle est la part du hasard dans votre travail ? Le dosage et la mesure jouent un rôle crucial de ce savant laisser-faire : s'agit-il d'une pratique zen des temps modernes ?

R : Mon travail, il me semble, n'est que de l'observation : je cherche à isoler des phénomènes qui existent sans moi de toute façon. Je n'ai rien inventé... Mais ce n'est pourtant pas du tout le hasard qui fait mon travail. Il y a certes un certain pouvoir de la matière en elle-même, mais il est rendu visible et compréhensible grâce à nos manipulations, c'est l'exploration et l'expérience qui rendent tout cela visible. J'ai plus d'atomes crochus et de ressemblances avec un peintre ou un sculpteur classique qu'avec un sage oriental, je trouve ; j'explore la matière, comme eux, et l'espace – mais à un niveau pour ainsi dire chimique... En gros je poursuis là où les autres s'arrêtent, je m'intéresse à tout ce qui a été oublié par l'histoire de l'art, dans la mesure où très souvent, l'Art consiste à lutter contre le passage du temps, à tenter (vainement) de lui résister. Moi, je propose de travailler avec le temps, et non contre lui. En plus, nous avons des outils formidables aujourd'hui : par exemple, avec

la vidéo, on peut se passer de conserver les objets. Les œuvres dans l'atelier sont toujours potentiellement vivantes, elles peuvent être réactivées, remises à marcher, elles ne sont jamais mortes – contrairement aux œuvres d'art dans les musées, qui sont des fossiles...

Lorsque je vais dans un musée, c'est la mort qui me saute aux yeux, la mort et aussi le temps passé à fabriquer l'œuvre... Avec tout ça, j'en oublie tout le reste. Je suis très ému par le travail acharné des gens, de ces artistes qui ont passé un temps fou à fabriquer des œuvres, les musées sont surchargés de temporalités humaines, ils sont des sortes de fétiches, chargés d'un vécu. C'est la durée qui m'intéresse, c'est pourquoi une partie de mon travail, de ma responsabilité, est cédée au temps, à la nature, ça ne m'intéresse pas d'être le seul à travailler, il faut que l'œuvre continue à vivre sans moi. L'objet immuable ne me semble pas devoir être le produit à rechercher, d'où le fait que mes œuvres n'existent en fait qu'en tant que mode d'emploi.

Q : Effectivement, dans cette question du « mode d'emploi », on trouve un certain nombre de ses pièces (comme par exemple le *Voyage des météorites* qu'a acquis le FNAC) – et d'ailleurs, on a parfois des problèmes avec le mode d'emploi, qui n'est pas si clair qu'il en a l'air : il n'est pas toujours simple de mettre en œuvre les instructions données...

R : Le *Voyage des météorites* est une pièce que je n'ai jamais vue « en vrai », en fait. Je l'avais tout d'abord fabriquée dans mon atelier en petit, puis j'en ai rédigé le « mode d'emploi », de manière un peu abstraite du coup, sans tenir compte d'un éventuel agrandissement de la pièce, et sans indiquer les quantités ni résoudre les questions techniques... Dans ce système de fonctionnement, si une œuvre ne plaît pas, elle ne sera pas montée, donc mon travail restera invisible, ce qui me convient très bien ! Comme ça, ce ne sera pas une verrue sur une place publique... La personne qui « possède » la pièce est responsable de son amélioration. Les gens qui ont la charge de mes pièces me font des suggestions après les avoir montées, et enrichissent ainsi le mode d'emploi et la pièce elle-même.

Q : Mais alors, comment cela se fait-il que *Nature molle* ait un mode d'emploi si précis, et en plus publié sous forme de livre ?

R : Il existe plusieurs exemplaires réalisés de *Nature molle* : un dans un musée en Tasmanie, un dans nouveau musée à Monaco... j'ai donc dû en faire un mode d'emploi précis, parce que je ne pouvais pas me rendre dans tous les lieux pour montrer le fonctionnement dans le détail. Mais comme beaucoup de choses ne passent pas dans l'écriture, j'ai dû adjoindre des photos, puis des vidéos, et des dosages précis... d'où le livre, qui est né pour rassembler tout ça. Je l'imagine un peu comme un livre de cuisine, il s'agit de transmettre des recettes de grand-mère.

Lorsque j'étais aux Beaux-arts, au départ, je faisais des choses qui ne tenaient pas la route : pendant mes bilans, un bout de la pièce présentée pouvait tomber, et on riait beaucoup de moi... Je ne travaille qu'avec mes mains, je n'utilise pas d'outils. J'ai donc pris la décision à un moment de faire des choses qui ne tiennent pas, qui se délitent, volontairement. Mais du coup, le problème qui se pose est celui de la transmission, de la durée, d'où la nécessité du mode d'emploi – parce que c'est bien beau, la poésie de la disparition, mais il faut faire exister tout ça !

Q : Et que « reste-t-il » alors de tout cela ?

R : Qu'est-ce qui reste d'un moment passé avec une œuvre d'art ? Une nourriture spirituelle, sans doute... Les cuisiniers sont un bon exemple : est-ce qu'un grand cuisinier est avant tout un faiseur de recettes ou avant tout un grand praticien ? D'ailleurs, ce n'est pas la personne qui possède matériellement le Giacometti qui le possède à 100% : on part un peu avec lorsqu'on le voit ! J'ai malgré tout l'impression que tout ce que je fabrique est comme une œuvre d'art classique – la seule nuance c'est que les œuvres classiques cherchent à cacher le passage du temps, mais elles n'y arrivent pas... Mes œuvres à moi ne cachent rien, elles fonctionnent comme toutes les œuvres, mais au vu et au su de tout le monde. Du coup, mes œuvres sont peut-être immortelles, paradoxalement : elles disparaissent, mais on peut les refaire à l'infini. Comme j'ai prévu la disparition de mon travail dès le départ, mes œuvres ne fonctionnent pas du tout comme certaines pièces de l'art contemporain qui se défont et se délitent, au grand désespoir des institutions qui ne savent pas quoi en faire.

Q : Dans cette optique de la disparition et de la permanence, qui est plus à même d'héberger votre travail : le musée ou le centre d'art ? Le musée craint la moisissure et les altérations naturelles par-dessus tout !

R : Le musée n'est pas un lieu de création, mais de conservation. Certains essaient tout de même de laisser une place à la création, mais la plupart des institutions refusent. Ce n'est pas tellement la peur de la moisissure, je pense, cela dépend d'autres facteurs : j'ai beaucoup montré mon travail aux Etats-Unis ou au Japon, et pourtant dans ces pays, la moisissure n'a pas non plus sa place dans un musée. En même temps, dans ces pays, j'ai plutôt proposé des matériaux très « propres », comme la mousse de savon. Mais il faudrait que les musées s'interrogent sur eux-mêmes : il n'y a pas plus sale qu'un visiteur, la saleté arrive avec les chaussures, et les gens touchent à tout... Dans certains musées particulièrement tendus, on devrait au final se passer des visiteurs...

Aux Etats-Unis, j'ai exposé au CCA à San Francisco : tout d'abord, j'avais proposé de faire une œuvre pour attirer les pigeons, mais ils ont refusé. Finalement, après plein de discussions et d'interdits, je

suis intervenu dans le jardin, avec de la craie au sol, sur 1000m² : un travail de peinture, *Le jardin disparu* ; les étudiants marchaient dessus, et peu à peu le dessin s'est effacé.

Q : N'est-ce pas difficile d'essayer des refus, et de devoir s'adapter aux desiderata parfois frileux des institutions ?

R : Les refus et les obstacles, les institutions qui imposent des limites, cela permet souvent de voir les choses autrement, de trouver de nouvelles propositions ; mais des fois, si c'est trop compliqué, je laisse tout simplement tomber le projet... La marge d'interprétation de mes pièces m'intéresse énormément, toujours comme dans la cuisine, la réinterprétation de la recette est essentielle ; ça laisse la possibilité à la pièce d'être autrement, peut-être totalement saccagée, ou aussi améliorée. Là, la référence est la musique : ce n'est pas forcément le compositeur qui interprète le mieux sa propre pièce... Mon travail est effectivement assez proche du théâtre ou de la musique, dans la mesure où la part de l'interprète est essentielle.

En même temps, l'œuvre a une vie qui lui est propre, elle fabrique son sens avec son contexte, ses regardeurs. La parole de l'artiste est à prendre en compte, mais aussi (et au même titre) celle du visiteur, du lieu... Christian Bernard était le directeur de l'école des Beaux-arts lorsque j'y étais, je ne l'aimais pas du tout, mais au moins il nous a appris qu'il n'y a jamais une seule version. Il nous a montré comment regarder vraiment. Le but dans tout ça étant de faire une rencontre: l'œuvre ne peut pas se résumer à une anecdote qu'il faudrait pouvoir « retrouver ».

En plus j'adore lorsque les choses échappent au contrôle ; effectivement, il a un petit côté « apprenti sorcier » chez moi ! Mes pièces, je les crée dans le biotope familial de l'atelier, et une fois dehors, elles se mettent souvent à réagir avec leur environnement de façon inespérée : lors de l'exposition à la Fondation Cartier, ma pièce avec de la colle à papier et du coton s'est mise à empuantir tout l'espace, alors que chez moi elle ne sentait pas du tout mauvais... La pièce à Cartier a totalement pourri, cela sentait le cadavre ; j'ai fini par remplacer la pièce par une autre, parce que c'était affreux de coloniser une exposition de groupe avec cette odeur infecte dont j'étais responsable... Ces désagréments montrent en même temps que mes œuvres sont sensuelles, qu'elles ne parlent pas uniquement à la vue.

Le temps et les événements sont étroitement liés, on peut ralentir le temps en réduisant les événements... Par exemple, les « peaux de tigre » du Palais de Tokyo étaient situées dans deux lieux différents : celle plus près de la porte était là précisément pour être exposée aux événements, pour qu'on lui marche dessus, et sa dégradation a du coup été beaucoup plus rapide. Dans cette logique de la dégradation, il m'est arrivé de faire des pièces pour créer exprès le malaise, par exemple la *Pièce défensive* faite de triangles de riz collés par terre : lorsqu'on marchait dessus, ça craquait et ça

produisait une sensation désagréable... Les gens sont beaucoup plus prudents après avoir marché dessus, c'est indéniable. Il m'arrive donc d'installer cette pièce à proximité d'œuvres fragiles, pour les préserver « en amont ».

Q : Dans votre appréhension des matériaux organiques, pourquoi utilisez-vous aussi souvent les colles industrielles, ou les matériaux de bricolage de grande consommation ? Est-ce parce qu'ils sont plus efficaces ou redoutables, plus toxiques ?

R : La colle à papier, la colle à chaud, sont des matériaux qui viennent de la vie de tous les jours, qui circulent aisément de la maison à l'atelier. J'ai rencontré la colle à chaud dans les années 80, avec un copain des Beaux-arts qui était obsédé par ça... J'aime beaucoup travailler avec la colle, et toutes les choses qui s'y apparentent, mais non pas parce qu'il s'agirait de « happer ». Mes tableaux à la Danette pour les souris pourraient faire penser à un piège, mais ils sont plutôt des cadeaux, des tartines succulentes que je présente aux souris, des offrandes plutôt que des pièges. En fait, je me rends compte que mes œuvres ne sont pas faites pour moi ou pour les autres : elles sont des offrandes aux animaux et au temps ! Les tableaux à la Danette faits avec la collaboration des souris sont encadrés et mis sous verre, c'est vrai. Mais les collectionneurs qui achètent sont plus ou moins contents... parce que l'œuvre encadrée n'est pas rendue immobile ni « stable » par cette opération très « muséale » de l'encadrement. Elle peut toujours moisir, elle continue de vivre sa vie. Il y a un collectionneur en Bretagne qui prend son tableau régulièrement en photo, parce qu'il change sans cesse. Son implication est intense, je cherche un moyen de valider cette démarche d'une façon ou d'une autre, pour que tous les stades de la pièce soient l'œuvre.

Même si j'utilise des matériaux périssables, il y a une quête de beauté dans mon travail, un côté très esthétisant : il y a un moment donné où l'œuvre est au sommet de sa beauté, même si les matériaux de départ sont un peu repoussants. L'aspect séduisant de certains matériaux m'attire tout particulièrement, comme par exemple la brillance et l'élasticité de l'œuf ou de la crème chocolatée. Il y a toujours un côté crasseux dans mon travail, mais il y a aussi du chic ! Je suis attiré par les deux, et du coup je mixe assez facilement l'attraction et la répulsion (dans la réaction des gens qui voient mes pièces ce mélange est très palpable !), entre le vulgaire et le raffiné.

Q : Quels sont les artistes qui comptent pour vous, qui vous font réfléchir, qui vous font rêver ?

R : Sans hésitation, Robert Filliou ! Et Fluxus en général : j'ai eu la chance de rencontrer Dietman, et j'ai même cuisiné un poulet avec lui... Je regarde aussi beaucoup le Douanier Rousseau, les artistes dits « bruts » comme le Facteur Cheval ou des gens qui ont été internés – mais pas du tout Dubuffet, qui pourtant a fait des tableaux très « danette »... Il y a un épisode des Simpsons où ils parlent d'art contemporain, et c'est très bien documenté : il y a même Yoko Ono ! A un moment, ils parlent de

quelque chose comme d' « art extérieur » ou quelque chose de ce genre, pour parler de l'art des enfants, des fous... Cette réflexion m'a permis de voir pourquoi Dubuffet ne me parle pas, il n'était pas « extérieur » du tout, me semble-t-il. En même temps, c'est vrai aussi que moi, je ne suis pas non plus très « extérieur », je suis en fait l'exemple même de l'artiste d'élevage ! J'ai été « repéré » à mes débuts par un galeriste copain, avec qui je travaille toujours, qui m'a promu, m'a construit une « carrière »... C'est peut-être parce que je suis un artiste d'élevage que j'ai une tendresse particulière pour les poules. Attention, je ne suis pas du tout amer quand je dis, lorsque je me dis « d'élevage », c'est totalement vrai et en plus ce n'est pas de ma faute.

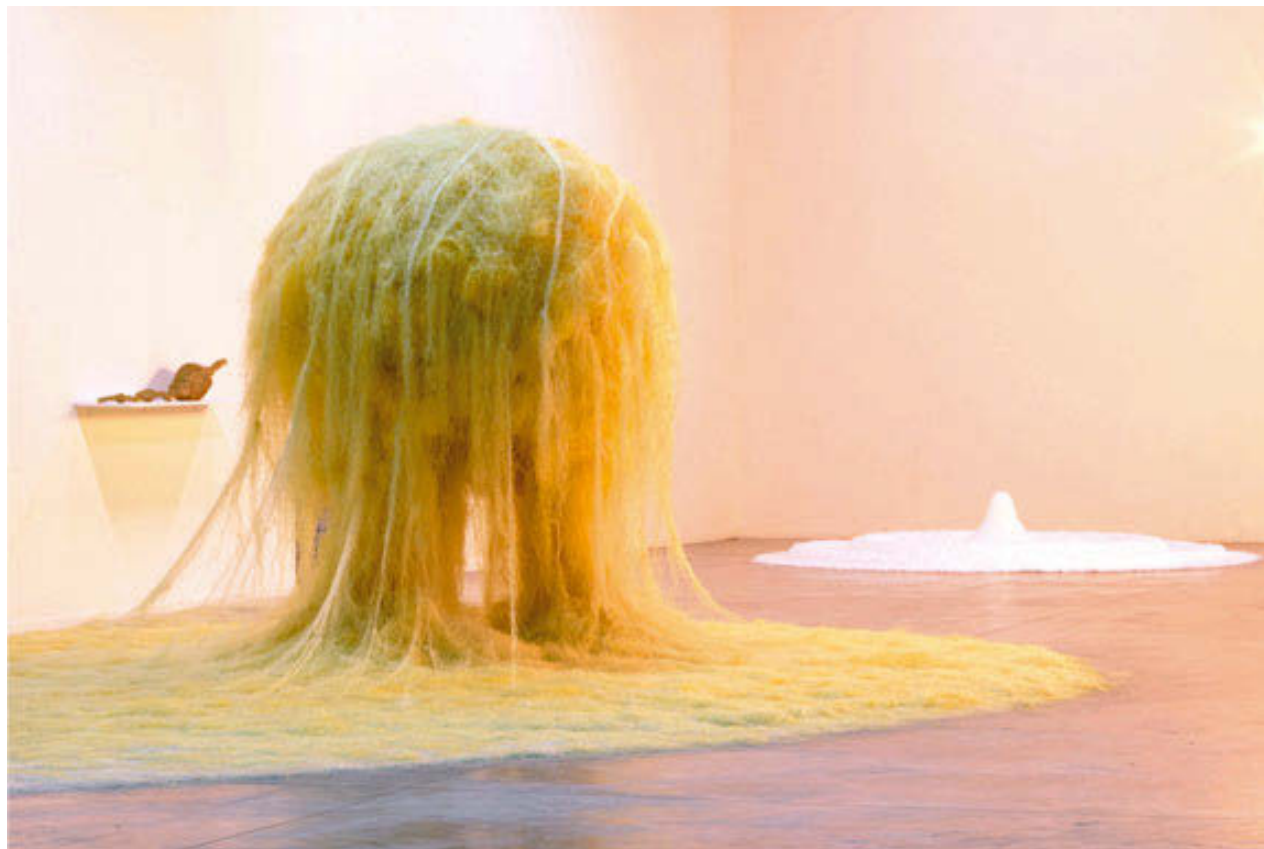
Q : Quels sont vos projets d'avenir ?

R : Je suis fasciné par les « commensaux », ces animaux qui vivent en symbiose, par exemple l'anémone et le poisson clown : le poisson clown est électrique, il se sert de décharges électriques pour éloigner les dangers ; au début, l'anémone subit ses coups de jus, mais peu à peu elle en est immunisée, et le poisson clown peut s'abriter dans l'anémone et l'anémone peut vivre protégée par le poisson clown... Ils vivent en symbiose : elle mange ses restes et lui la protège des prédateurs. C'est à 100% comme ça que j'ai l'impression de vivre moi-même ! Je me sens en symbiose avec mes plantes, avec les animaux dans l'atelier et autour... Pour moi, la sculpture idéale est une sculpture vivante. C'est pour ça que j'adore montrer mes plantes d'intérieur dans mes expositions ! Elles demandent beaucoup de soins, elles ne poussent pas du tout toutes seules, elles ont supposé un effort et des attentions de tous les instants, tout autant qu'une « œuvre » sinon plus... Je suis assez philosophe : il faut laisser venir les choses, prendre son temps et surtout ne pas s'angoisser.

Q : Seriez-vous une nouvelle sorte de terroriste vert, un subversif dans la discrétion, qui voudrait en fait saper les institutions de l'art par la moisissure ?

R : Non, pas du tout, je suis très sage. Je respecte toujours les limites, je parle beaucoup avec les commissaires et les conservateurs... Je m'étonne d'ailleurs qu'on puisse me voir comme quelqu'un de subversif ou de dangereux. Si jamais l'une de mes pièces a dérangé ou fait trop de raffut, ce n'est pas parce que j'aurais roulé l'institution dans la farine pour pouvoir la faire dans le dos de tout le monde, mais plutôt parce que le commissaire m'y a encouragé, ou que du moins il a laissé passer la pièce... La question de la responsabilité me semble très importante, je le répète : c'est le propriétaire de l'œuvre qui en est responsable, puisqu'il s'en occupe. Il faudrait que j'arrive à « mettre à jour » mes modes d'emploi pour tenir compte de cette évolution et de ces soins toujours différents que les montages de mes pièces induisent.

Œuvres récentes de Michel Blazy (sélection)



98 MICHEL BLAZY, *POST PATMAN*, VUES DE L'EXPOSITION AU PALAIS DE TOKYO, 2007



99 MICHEL BLAZY, *CERF*, CREME DESSERT AU CHOCOLAT ET A LA VANILLE, OEUF, LAIT CONCENTRE SUCRE, CHAPELURE SUR BOIS GRIGNOTE PAR DES SOURIS, 2009, COLLECTION PRIVEE



100 MICHEL BLAZY, *PLANCTON*, CREME DESSERT AU CHOCOLAT ET A LA VANILLE, OEUF, LAIT CONCENTRE SUCRE, CHAPELURE SUR BOIS GRIGNOTE PAR DES SOURIS, 2009, COLLECTION PRIVEE



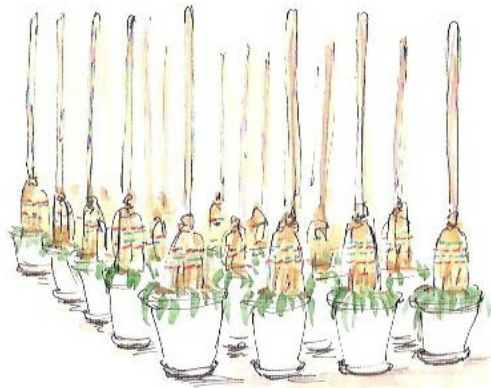
101 MICHEL BLAZY, *LE LACHER D'ESCARGOTS ET LA GROTTA*, VUES DE L'EXPOSITION *LE GRAND RESTAURANT, LE PLATEAU*, 2012



102 MICHEL BLAZY, *LAST GARDEN*, VUES DE L'EXPOSITION A LA CHAPELLE DU GENETEL, LE CARRE CHATEAU GONTIER, 2013



103 MICHEL BLAZY, *BOUQUET FINAL 3*, VUE DE L'EXPOSITION A LA NATIONAL GALLERY OF VICTORIA WHITE NIGHT, MELBOURNE, 2013



104 MICHEL BLAZY, *L'ARBRE DE VIE*, VUES DE L'EXPOSITION AU COLLEGE DES BERNARDINS, PARIS, 2013

Table des illustrations

1 Michel Blazy, Vue de l'installation <i>Le Voyage des météorites</i> au château de Chambord, juin 2005	11
2 Damien Hirst, <i>End of an era</i> , 2009	14
3 Michel Blazy, Vue de l'exposition <i>Débordement domestique</i> , galerie Art :Concept, juin 2012	15
4 Anonyme italien, <i>Les envoyés de Joseph retrouvent sa coupe dans le sac de Benjamin</i> , fin XIVe – début XVIIe siècle, huile sur calcédoine, musée des Beaux-arts d'Orléans	41
5 Anonyme italien, <i>Le passage de la mer Rouge</i> , fin XVIe – début XVIIe siècle, huile sur calcédoine, musée des Beaux-arts d'Orléans	42
6 Alexander Cozens, exemple de paysage né d'une tache, tiré de la <i>Nouvelle méthode</i>	48
7 Alexander Cozens, exemple de paysage né d'une tache, tiré de la <i>Nouvelle méthode</i>	49
8 Planche 1 sur 10 du test de Rorschach	50
9 Michel François, <i>Déjà Vu (Hallu)</i> , 2002, extrait de projection vidéo	51
10 Victor Hugo, <i>Tache d'encre retouchée sur papier plié beige</i> , plume et encre brune, 1857, Paris, BNF, Manuscrits	53
11 Victor Hugo, <i>Découpage de forme symétrique</i> , pochoir découpé dans un papier cartonné, 1854, BNF, Manuscrits	54
12 Victor Hugo, <i>Souvenir d'Anvers</i> , plume, encres brune et noire et lavis, fusain, rehauts de gouache blanche, utilisation du pochoir qui précède, sur papier beige, Paris, Maison de Victor Hugo	55
13 Victor Hugo, <i>Château sur une colline</i> , lavis d'encre noire, s.d., Paris, Maison de Victor Hugo	56
14 Michel-Ange Buonarroti, <i>Esclave s'éveillant</i> , marbre, 1519-1536, Florence, Galleria dell'Accademia	62
15 Auguste Rodin, <i>La terre et la lune, ou Le soleil et la lune ou L'âme se détachant de la matière</i> , vers 1898-1899, marbre, Paris, Musée Rodin	63
16 Michel-Ange Buonarroti, <i>Études de chapiteaux et de masques ; écriture fragmentaire d'un sonnet</i> , vers 1505, plume et encre brune, sur papier beige, Londres, The British Museum	65
17 Jean-Baptiste Siméon Chardin, <i>La Raie dépouillée</i> , 1728, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre	69
18 Man Ray, <i>Le groupe surréaliste en 1924</i> , contretypage ancien, Bibliothèque Kandinsky	101
19 Man Ray, <i>Le groupe surréaliste en 1924</i>	101
20 Man Ray, <i>Le groupe surréaliste en 1924</i> , épreuve publiée dans <i>La Révolution surréaliste</i> , n°1	102
21 Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1935-1936, Objet articulé (avec éléments de 1933-1934), additions et réfections en 1945 et 1970-1971, bois peint, papier mâché collé peint, cheveux, chaussures, chaussettes, Paris, Musée National d'art moderne-Centre Georges Pompidou	104
22 Photomontage publié dans <i>La Révolution surréaliste</i> , n°12, 1929, p.73	106
23 Nadar, <i>Portraits</i> . Illustration de l'article « Figure Humaine », <i>Documents</i> , n°4, 1929, p.201	107
24 <i>La Vie au grand air</i> , 24 décembre 1903, p. 963, coll. part.	110
25 Karl Blossfeldt, <i>Campanula vidalii</i> avec les pétales arrachés, première illustration du « Langage des fleurs »	117
26 Couverture de la revue <i>Sär Dubnotal</i>	119
27 Double page de <i>Documents</i> illustrant « Débâcle » et « Informe »	120
28 Antoine Caron, <i>Les Massacres du Triumvirat</i> , huile sur toile, 1566, musée du Louvre	129
29 Antoine Caron, <i>Les Massacres du triumvirat</i> , détail	131
30 Détails du panneau droit et du panneau central des <i>Massacres du triumvirat</i> , selon le cadrage et dans l'ordre de parution dans <i>Documents</i>	132
31 Léonard de Vinci, <i>Tempête sur une vallée alpine</i> , vers 1508-1510, sanguine, Windsor, Royal collection trust	173
32 Léonard de Vinci, Neuf études de trombes d'eau	179
33 Léonard de Vinci, <i>Nuages d'orage sur un paysage inondé</i> , vers 1517-1518, plume, encre et lavis brun sur pierre noire, Windsor, Royal Collection Trust	183

34 Léonard de Vinci, <i>Tempête et cavaliers</i> , vers 1517-1518, plume, encre, lavis brun avec rehauts de gouache blancs sur pierre noire, Windsor, Royal Collection Trust	184
35 Léonard de Vinci, trois dessins préparatoires successifs pour <i>Sainte Anne, la Vierge et l'enfant</i> (Galleria dell'Accademia, Venise ; British Museum ; Louvre, département des arts graphiques)	187
36 Léonard de Vinci, <i>Etudes pour une Vierge à l'enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste ; autres études à sujet scientifique</i> , recto ; plume et encre brune et grise, rehauts blancs (gouache), sur esquisse à la pierre noire, Londres, The British Museum	189
37 Léonard de Vinci, <i>Etude pour une Vierge à l'enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste ; étude de tête d'homme</i> , pointe métallique et pierre noire, Londres, The British Museum – verso de la feuille précédente	192
38 Léonard de Vinci, <i>Etude pour le bras de de la Vierge</i> , vers 1508-1510, graphite, sanguine, encre et rehauts blancs sur papier rouge préparé, Windsor, Royal collection trust.....	197
39 Léonard de Vinci, <i>Etude du drapé de la cuisse de la Vierge</i> , vers 1508-1510, pierre noire, charbon, craie bleue, lavis brun et rehauts blancs, Windsor, Royal collection trust	198
40 D'après Léonard, <i>Etude de drapé sur la anche de la Vierge</i> , vers 1517-1520, pierre noire et rehauts blancs sur papier préparé gris, Windsor, Royal collection trust	199
41 Andrea del Verrocchio, <i>Quatre enfants nus</i> (verso : <i>croquis d'une tête d'enfant</i>), fin du XVe siècle, plume et encre brune, Paris, Musée du Louvre – cabinet d'arts graphiques	201
42 Léonard de Vinci, <i>Etudes d'enfant au chat</i> , recto et verso, 1478-1481, plume et encre noire, Londres, The British Museum	202
43 Raphaël, <i>Etudes pour Vierge à l'enfant</i> , vers 1506-1507, plume et encre brune sur craie rouge, Londres, British Museum	204
44 Raphaël, <i>Etudes pour Vierge à l'enfant</i> , vers 1506-1507, plume et encre brune, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts	204
45 Raphaël, <i>Etudes pour Vierge à l'enfant (Madone Bridgewater)</i> , verso et recto, vers 1506-1507, plume et encre brune, Vienne, Albertina Museum	205
46 Léonard de Vinci, <i>Etudes d'enfant au chat</i> (recto et verso simultanément), photographie en lumière transmise	209
47 Léonard de Vinci, <i>Etude de Vierge à l'enfant au chat</i> , recto et verso, vers 1467-1519, plume et encre noire, Londres, The British Museum	211
48 Jacopo Carucci dit Pontormo, <i>Etude pour Vertumne et Pomone, recto (adolescent nu, assis, regardant à gauche, la jambe droite ployée)</i> , vers 1520-1521, pierre noire, estompe et rehauts blancs, Paris, Louvre – Cabinet d'arts graphiques.....	213
49 Jacopo Carucci dit Pontormo, <i>Etude pour Vertumne et Pomone, verso (adolescent nu, assis, la jambe droite ployée)</i> , vers 1520-1521, pierre noire, estompe et rehauts blancs, Paris, Louvre – Cabinet d'arts graphiques	214
50 Jacopo Carucci dit Pontormo, <i>Etude pour Vertumne et Pomone, verso</i> , photographie en lumière rasante	215
51 Détails du recto-verso	216
52 Jacopo Carucci dit Pontormo, <i>Vertumne et Pomone</i> , fresque, 1520-1521, Villa Médicis, Poggio a Caiano	217
53 Jacopo Carucci dit Pontormo, <i>Pala Capponi</i> , fresque, 1526-1528, chapelle Capponi, église Santa Felicità, Florence	219
54 <i>L'Abondance</i> , illustration de Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1611	238
55 <i>La Prodigalité</i> , illustration de Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1611	239
56 Jacques Androuet du Cerceau, planche n° 10 du recueil des <i>Petites grotesques</i> , estampe gravée sur cuivre à l'eau-forte, 1550, Londres, British Museum	292

57 Jacques Androuet du Cerceau, planche n° 12 du recueil des <i>Petites grotesques</i> , estampe gravée sur cuivre à l'eau-forte, 1550, Londres, British Museum	293
58 Bernard Salomon, <i>La métamorphose d'Ovide figurée</i> , « La création du monde »	296
59 Bernard Salomon, <i>La métamorphose d'Ovide figurée</i> , « La création de l'homme »	298
60 Bernard Salomon, <i>La métamorphose d'Ovide figurée</i> , « L'âge d'or »	299
61 François Desprez, <i>Recueil de la diversité des habits</i> , La Demoiselle	303
62 François Desprez, <i>Recueil de la diversité des habits</i> , Les bourgeois	304
63 François Desprez, <i>Recueil de la diversité des habits</i> , Les goitreux	305
64 François Desprez, <i>Recueil de la diversité des habits</i> , Monstres marins	306
65 François Desprez, <i>Recueil de la diversité des habits</i> , Singe et Cyclope	308
66 Hartmann Schedel, <i>Liber Chronicarum</i> , illustré par Wilhelm Pleydenwurff et Michael Wolgemut, Nuremberg, 1493	309
67 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel – Recueil de la diversité des habits : robes et coiffes</i>	311
68 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel – Recueil de la diversité des habits : manteaux</i>	312
69 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , planche CI	313
70 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , pas de danse	314
71 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , planche XCIII	317
72 Pieter Bruegel l'Ancien, <i>Les gros poissons mangent les petits</i> , estampe, 1556	318
73 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , sacs voyageurs	320
74 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , planche X	325
75 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , planche CII	325
76 François Desprez, <i>Les songes drolatiques de Pantagruel</i> , marmites infernales	329
77 Double page du <i>Diario</i> de Jacopo Pontormo, 1554-1556, conservé à la Biblioteca nazionale centrale de Florence	353
78 Jacopo Pontormo, <i>Etude pour le Déluge</i> , 1546-1556, crayon noir sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	355
79 Jacopo Pontormo, <i>Détail d'une feuille d'Etude pour la Résurrection des morts</i> , vers 1546, crayon noir et sanguine sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	356
80 Jacopo Pontormo, <i>Etude pour le Déluge</i> , vers 1550, crayon noir sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	356
81 Jacopo Pontormo, <i>Etude pour Moïse recevant les tables de la Loi</i> , 1546-1556, crayon noir et mise au carreaux sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	359
82 Jacopo Pontormo, <i>Etude de deux nus masculins pour l'Ascension des âmes</i> , vers 1550-1556, crayon noir sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	360
83 Jacopo Pontormo, <i>Etude pour le Christ juge et la création d'Eve</i> , 1546-1556, crayon noir sur papier préparé blanc, Florence, Galleria degli Uffizi	364
84 Léonard de Vinci, <i>Etudes anatomiques du coït (recto)</i> , vers 1490-1493, plume, encre et sanguine sur papier, Londres, Royal Collection - Buckingham Palace	435
85 Léonard de Vinci, <i>Accouplement d'un hémicorps masculin et d'un hémicorps féminin (détail)</i> , vers 1492-1494, plume et encre brune sur papier, Windsor Castle, Royal Library	436
86 Léonard de Vinci, <i>Vulve et anus (recto)</i> , vers 1508, plume et encre sur crayon noir, Windsor Castle, Royal Library	438
87 Léonard de Vinci, <i>L'Ange incarné</i> , vers 1513-1514, fusain sur papier bleu, collection particulière	440
88 Léonard de Vinci, <i>Feuille d'études avec l'Ange de l'Annonciation</i> , vers 1505, plume et sépia sur papier gris, Windsor Castle, Royal Library	441

89 Léonard de Vinci, <i>Saint Jean Baptiste</i> , 1508-1513, huile sur bois, Paris, musée du Louvre.....	442
90 Man Ray, <i>Explosante-fixe</i> , 1934, tirage gélatino-argentique, Paris, Centre Georges-Pompidou/MNAM-Cci.....	465
91 Atelier de Bernard Palissy, <i>Moule en creux d'une grenouille</i> , vers 1560, terre cuite, Ecoen, Musée national de la Renaissance	474
92 Anonyme, moule à pièces pour <i>Feuille de vigne femelle</i> de Marcel Duchamp (vue générale et décomposition technique), 1950, plâtre, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou	485
93 Marcel Duchamp, <i>Feuille de vigne femelle</i> , vers 1951, plâtre peint, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou	486
94 Marcel Duchamp, <i>Feuille de vigne femelle</i> , tirage de 1961, bronze, Londres, Tate Gallery	487
95 Marcel Duchamp, couverture de <i>Le Surréalisme, même</i>	489
96 Bill Viola, <i>The Greeting</i> (arrêt sur image), 1995, vidéo (10 min), New York, Metropolitan Museum of Art	497
97 Jacopo Pontormo, <i>Visitation</i> , 1528-1529, huile sur bois, Carmignano, église San Michele.....	498
99 Michel Blazy, <i>Post Patman</i> , vues de l'exposition au Palais de Tokyo, 2007	511
100 Michel Blazy, <i>Cerf</i> , Crème dessert au chocolat et à la vanille, oeufs, lait concentré sucré, chapelure sur bois grignoté par des souris, 2009, collection privée	512
101 Michel Blazy, <i>Plancton</i> , crème dessert au chocolat et à la vanille, oeufs, lait concentré sucré, chapelure sur bois grignoté par des souris, 2009, collection privée	512
102 Michel Blazy, <i>Le lâcher d'escargots</i> et <i>La Grotte</i> , vues de l'exposition <i>Le grand restaurant</i> , Le Plateau, 2012	513
103 Michel Blazy, <i>Last garden</i> , vues de l'exposition à la Chapelle du Genêteil, Le Carré Château Gontier, 2013	514
104 Michel Blazy, <i>Bouquet final 3</i> , vue de l'exposition à la National Gallery of Victoria White Night, Melbourne, 2013	515
105 Michel Blazy, <i>L'arbre de vie</i> , vues de l'exposition au Collège des Bernardins, Paris, 2013	516

Bibliographie

Ce travail reposant sur un va-et-vient constant entre œuvres littéraires et œuvres plastiques, il nous a semblé artificiel de séparer les références concernant l'un ou l'autre domaine. C'est pourquoi la bibliographie s'organise en deux sections, qui classent par ordre alphabétique les entrées, sans discriminer le médium commenté. La première regroupe les sources primaires, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires, de textes théoriques de toutes les époques, d'éditions illustrées ou de recueils ornementaux. La deuxième section rassemble les sources secondaires qui ont permis d'appréhender le cadre historique et stylistique dans lequel les œuvres prenaient place. On y trouve aussi bien des catalogues raisonnés, des essais de poétique, que des ouvrages philologiques érudits ayant contribué à l'établissement des textes. Pour plus de lisibilité, nous avons classé ces sources par auteurs et artistes concernés. Etant données l'hétérogénéité de notre corpus, et l'importance de certains auteurs, nous ne citons que les ouvrages auxquels nous avons directement eu recours.

Sources primaires

Ouvrages théoriques

- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura / Della pittura* (1435), édition de Cécil Grayson, Bari, Laterza, 1980
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura / De la peinture*, traduction Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992
- ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria / L'art d'édifier* (1485), traduction Pierre Caye, Paris, Seuil, 2004
- ALBERTI, Leon Battista, *Della pittura e Della statua*, Milan, Società tipografica de' classici italiani, 1804
- ALBERTI, Leon Battista, *De statua* (1462), introduction, traduction et notes de Mariarosaria Spinetti, Naples, Liguori, 1999
- ALBERTI, Leon Battista, *De statua / De la statue*, traduction de Claudius Popelin, Lévy, Paris, 1869
- ARMENINI, Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura*(1587), éd. de Marina Gorreri, Turin, Einaudi, 1988
- BATAILLE, Georges, *Manet*, Paris, éditions Albert Skira, 1955 ; réédition de Françoise Cachin, Paris, Skira/Flammarion, 1983
- BELON, Pierre, *Histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris, 1551, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083054>
- BELON, Pierre, *La Nature et diversité des poissons*, Paris, 1555, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97301>
- BOCCHI, Francesco, *Le Bellezze della città di Firenze*, 1677, exemplaire consulté sur le site de la Fondazione Memofonte, www.memofonte.it
- CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, édition F. Tempesti, Milan, Longanesi, 1984
- CENNINI, Cennino, *Le livre de l'art* (1437), édition et traduction de Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991
- CUES, Nicolas de, *La Docte ignorance*, traduction Hervé Pasqua, Paris, éditions Payot et Rivages, 2008
- CUES, Nicolas de, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, traduction Agnès Minazzoli, Paris, Les éditions du Cerf, 1986
- GILIO, Giovanni Andrea, *Degli errori de' pittori*, (1564), édité par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, tome II, Bari, Laterza, 1960
- HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma* (1548), édition de José da Felicidade Alves, Lisbonne, Horizonte, 1984
- LOMAZZO, Giovan Paolo, *Trattato sull'arte della pittura, scoltura e architettura* (1584), édition R.P. Ciardi, Florence, Marchi & Bertoli, 1974
- PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), édition de Stefano Della Torre ; transcription en italien moderne par Gian Franco Freguglia ; présentation de Carlo Chenis, Cité du Vatican, Libreria editrice vaticana, 2002
- PALISSY, Bernard, *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux*, Paris, Martin le Jeune, 1580

PALISSY, Bernard, *Recette véritable* (1563), édition de Frank Lestringant et Christine Bartaud, Paris, Macula, 1996

PARE, Ambroise, *Œuvres complètes*, livre XVIII, *De la génération de l'homme*, édition J.-F. Malgaigne, Paris, 1840-1841, réimpression Genève, Slatkine, 1970

PARE, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, chap. VII, édition J. Céard, Genève, Droz, 1971

PHILOSTRATE l'Athénien, *The Life of Apollonius of Tyana*, édition et traduction anglaise de Christopher P. Jones, Cambridge (Mass.)/ London, Harvard University Press, 2005

PINCIANO, Alonso López, *Philosophía antigua poética* (1596), tome 1, *Obras completas*, sous la direction de José Rico Verdú, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1998

PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1998

PLOTIN, *Ennéades*, traduction anglaise de P. Henry et H.-R. Schwyzer, Oxford, Clarendon Press, 1977

RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, édition illustrée de Pietro Paolo Tozzi, Padoue, 1611, consultée sur <http://bivio.filosofia.sns.it/>

RONDELET, Guillaume, *Histoire entière des poissons*, Lyon, 1558, exemplaire consulté : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86261840/f1.image>

THEOPHILE, *Diversarum artium schedula* (XIIe siècle), édition Hermann Hagen, Vienne, Braumüller, 1888

THEOPHILE, *Essai sur divers arts*, édition André Blanc, traduction Jean-Jacques Bourassé, Paris, Picard, 1980

VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), Paris, Folio Essais, 1992

VALERY, Paul, *Eupalinos ou l'architecte* (1921), dans *Œuvres*, t.II, Paris, éditions de la Pléiade, 1960

VALERY, Paul, *Degas danse dessin* (1938), Paris, Gallimard, 2008

VASARI, Giorio, *Le vite de' piu eccelenti eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (d'après l'édition de Giunti, 1568), édition de Anna Maria Brizio, Turin, Unione tipografico-editrice, 1964

VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccelenti eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (d'après l'édition de Lorenzo Torrentino, Florence, 1550), édition de Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Turin, Einaudi, 2005

VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction André Chastel, Paris, Actes Sud, 2005

VINCI, Léonard, *Trattato della pittura*, édition d'Angelo Borzelli, e-book, Rome, Liber liber, 2002-2006

VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, traduction André Chastel, Paris, Berger-Leuvrault, 1987

VINCI, Léonard, *Treatise on painting, (Codex Urbinas Latinus 1270)*, traduction et notes de A. Philip McMahon, Princeton, Princeton University Press, 1956

Œuvres – éditions consultées

AVILA, Thérèse d', *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2006 : *Libro de la vida*, 1562 ; *Camino de perfección*, 1562 ; *Las Moradas*, 1577 ; *Las Fundaciones*, 1610

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, édition d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard, 1994

BATAILLE, Georges, *Documents*, réédition intégrale de la revue sous la direction de Denis Hollier, deux tomes, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1991

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, nouvelle version, par Lord Auch, illustrée par six gravures à l'eau-forte et au burin par Hans Bellmer, sans nom d'éditeur (K. éditeur), ni d'illustrateur, Paris, 1947

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, édition posthume, illustrée de douze cuivres gravés à la pointe et au burin par Hans Bellmer, Paris, Georges Visat, 1965

BEROALDE DE VERVILLE, François, *Le Moyen de parvenir* (1617), édition de Michel Renaud, Paris, Gallimard, 2006

BEROALDE DE VERVILLE, François, *L'Histoire véritable ou le voyage des princes fortunés*, Paris, C. de la Tour, 1610

BEROALDE DE VERVILLE, François, *Le Palais des curieux*, Paris, Vve. M. Guillemot et J. Thiboust, 1612

JAMES, Henry, *The Madonna of the Future* [*Atlantic Monthly*, 1873], *The Complete Tales of Henry James*, édition Leon Edel, London, Rupert Hart-Davis, 1962, t. III (1873-1875), p. 28 et suivantes

JAMES, Henry, *La Madone de l'avenir*, traduction d'Evelyne Labbé, dans Henry James, *Nouvelles complètes*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. I, p. 821 et suivantes

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, édition Villey-Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, [1964] 2004

MONTAIGNE, Michel de, *Journal de voyage*, édition F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983

NAVARRÉ, Marguerite de, *L'Heptaméron*, édition Nicole Cazauran, Paris, Gallimard, 2000

RABELAIS, François, *Les Cinq livres*, direction Jean Céard, Paris, Le Livre de Poche, 1994

Sources secondaires

Par auteur et artiste concerné

Thérèse d'AVILA

AUCLAIR, Marcelle, *Saint Theresa of Avila*, Massachussets, St Bede's Publications, 1988

CASTRO SANCHEZ, Secundino, *Cristo, vida del hombre (el camino cristológico de Teresa confrontado con el de Juan de la Cruz)*, Madrid, Espiritualidad, 1991

CHORPENNING, J.F., «The Pleasance, Paradise and Heaven : Renaissance Cosmology and Imagery in the *Castillo Interior* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 27, n°1-4, 1991, p.138-147

COURCELLES, Dominique de, *Langages mystiques et avènement de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003

COURCELLES, Dominique de, « Un cœur stigmatisé à son corps défendant : de la pesanteur et de la légèreté dans l'expérience mystique de Thérèse d'Avila », *Stigmates*, Paris, Editions de l'Herne, 2001, p. 100-125

DIEGO SANCHEZ, Manuel, *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Espiritualidad, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Un sang d'images », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32, 1985, p.123-153

FRANKL-SPERBER, Suzi, « Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança », *Estudos avançados*, n° 58, 2006, p.97-108

LAUFER, Laurie, « La « belle mort » ou la mort du corps mort », *Figures de la psychanalyse*, n° 13, 2006, p.143-156

MARTI BALLESTER, Jesús, *Cuatro niveles de oración de Santa Teresa leídos hoy : comentarios*, Madrid, Ediciones paulinas, 1991

MIRANDA, Emilio, *Santa Teresa de Jesús : vida, fundaciones, escritos*, Avila, F. López Hernández, 1991

RANDLE, Guillermo, *La guerra invisible : el discernimiento espiritual, como experiencia y como doctrina, en Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991

WEBER, Alison, *Teresa de Avila and the Rhetoric of Feminity*, Princeton, Princeton University Press, 1990

Georges BATAILLE

BARTHES, Roland, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, p.770-777

BRULOTTE, Gaëtan, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Laval, L'Harmattan/Presses de l'université de Laval, 1998

CHAZAUD, Olivier, *Bataille et la souveraineté picturale. Lascaux et Manet : enjeux énonciatifs d'un dispositif critique*, thèse de doctorat, sous la direction de Julia Kristeva, Université Paris VII, 1997

CHIBA, Fumio, « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », *Pleine Marge, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique. Surréalisme et autres modernités*, n°45, juin 2007, pp.157-178

DEVIGNE, Nicolas, *Georges Bataille, une lecture iconographique de Documents : valeur d'usage des images au sein d'une revue d'avant-garde*, thèse de doctorat, sous la direction d'Edmond Nogacki, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995

DOURTHE, Pierre, « Bellmer et Bataille. L'être et l'excès », *Bellmer, le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur, 1999, p.167-201

ERNST, Gilles, « Georges Bataille : soleil pourri », *Figures, soleils funestes*, n° 13-14, Centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe, Université de Dijon, 1995, p.95-113

FRANCO, Lina, *Georges Bataille, le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, 2004

HUSSEY, Andrew (dir.), *The Beast at Heaven's Gates. Georges Bataille and the Art of Transgression*, New York, Rodopi, 2006

JOYCE, Conor, *Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia, Xlibris, 2003

LEIRIS, Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents », *Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n° 195-196, août-septembre 1963, p.685-693

LINDNER, Ines, « Picture Policies in Documents : Visual Display and Epistemic Practices », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 15, 2010, p. 33-51

MAYNE, Gilles, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Paris, Descartes et cie, 2003

PIBAROT, Annie, « Le pari de Documents », *Critique*, n° 547, décembre 1992, p.933-954

TEIXEIRA, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997

TEIXEIRA, Vincent, « Georges Bataille et le « miracle de Lascaux » : l'expérience originelle », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, vol. XXXV, n° III, 2003, p.1191-1218

TEIXEIRA, Vincent, « L'œil à l'œuvre : Histoire de l'œil de Georges Bataille et ses illustrations », *Cahiers Bataille*, n° 1, octobre 2011, p.201-269

SONTAG, Susan, « The Pornographic imagination », *Styles of Radical Will*, Londres, Secker & Warburg, 1969

SURYA, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1992

WAREHIME, Marja, « Vision sauvage and images of culture : Georges Bataille, editor of Documents », *French Review*, n° 60, vol. 1, octobre 1986, p.39-45

Michel BLAZY

AMANN, Klaus, *A never promised you... a Rosegarden*, Berne, Kunsthalle Bern, 1999

BLAZY, Michel, « De la cybernétique au situationnisme », extraits de LEAKY, Richard, et LEWIN, Roger, « Stability and Chaos in Ecology », *The Sixth Extinction*, New York Anchor Books, 1996, choisis par l'artiste pour commenter son exposition *Post Patman*, Paris, Palais de Tokyo, 2007, paru dans *Palais*, n° 2, février 2007

DA COSTA, Valérie, « Michel Blazy : je ne vous ai jamais promis un jardin de roses », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 105, automne 2008, p.100-115

DUPLAIX, Sophie et GRENIER, Catherine (dir.), *Jour de fête (Gilles Barbier, Michel Blazy, Marie-Ange Guilleminot, Frédéric Lecomte, Philippe Mayaux, Guillaume Paris, Philippe Ramette, Pierrick Sorin, Xavier Veilhan)*, Paris, Centre Pompidou, 1999

HANRU, Hou, MASSERA, Jean-Charles, OBRIST, Hans Ulrich, HASEGAWA, Yuko, *Passage : new French art (Bili Bidjocka, Michel Blazy, Sophie Calle, Marie-Ange Guilleminot, Fabrice Hybert, Koo Jeong-A, Majida Khattari, Jean-Michel Othoniel, Huang Yong Ping, Jean-Jacques Rullier, Bojan Sarcevic, Pascale Martine Tayou)*, Tokyo, Setagaya art museum, 1999

JOUANNAIS, Jean-Yves, « Michel Blazy, des formes de bonne volonté », *Art Press*, n°187, 1994

PIRON, François, « Michel Blazy », dans MACEL, Christine, *Sensitive, Printemps de Cahors*, Paris, Actes Sud, 2000, p.26

PIRON, François, *Michel Blazy*, Albi, Cimaïse et portique, 2002

François BEROALDE DE VERVILLE

JEANNERET, Michel, « Manières de table », *Manierismo e Letteratura*, éd. D. Dalla Valle, Turin, Meynier, 1986, p. 177-193

JEANNERET, Michel, « Renaissance Orality and Literary Banquets » et « Antarctic France », *A New History of French Literature*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1989, p.159-162 et p.240-243

JEANNERET, Michel, « La Tête et l'estomac: G. Bruno, les banquets et le détournement de la philosophie », *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, éd. N. Kenny, Londres, Warburg Institute, 1991, p.91-99

JEANNERET, Michel, « La Gourmandise sous haute surveillance », *La Gourmandise, Délices d'un péché*, éd. C. N'Diaye, Paris, Autrement, 1993, p.140-147

RENAUD, Michel, *Pour une lecture du Moyen de parvenir de Béroalde de Verville*, 2^e éd. revue, Paris, Champion, 2003

TOURNON, André, « De la sagesse des autres à la folie de l'Autre : Ronsard, Béroalde de Verville », *La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle, Littérature*, n° 55, 1984, p.10-23

Piero di COSIMO

ARASSE, Daniel, « Piero di Cosimo, l'excentrique des origines », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 43, 1991, p.125-148

ARASSE, Daniel, « Piero di Cosimo, l'excentrique », *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, p.

GERONIMUS, Denis, *Piero di Cosimo : visions beautiful and strange*, New Haven, Yale University Press, 2006

JOUFFROY, Alain, *Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège*, Paris, Robert Laffont, 1982

TAZARTES, Maurizia, *Piero di Cosimo : "ingegno astratto e difforme"*, Florence, Mauro Pagliai, 2010

WAJEMAN, Lise, « Manger la peinture », E. Hénin, F. Lecercle, L. Wajeman (éds.), *La théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e – XVIII^e siècle)*, Turnhout, Brépols, 2012, p. 109-127

François DESPREZ

AZZI-VISENTINI, Margherita, « Cuirs et cartouches », *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, sous la direction d'Alain Grüber, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, p.349-373

JEANNERET, Michel, « Montrer les monstres. Le grotesque dans *Les Songes drolatiques de Pantagruel* », *Colloquium Helveticum*, n° 35, 2004, p. 45-59

JEANNERET, Michel, « *Les Songes drolatiques de Pantagruel* », *Renaissance et modernité du livre illustré. Ouvrages remarquables de la collection Jean Bonna*, Genève, Cabinet des estampes, 2007, p.93-106

MOREL, Philippe, « La nouveauté des grotesques dans la culture italienne du XVI^e siècle », *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, sous la direction de François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 29-39

WAJEMAN, Lise, « *Les Songes drolatiques de Pantagruel* : ce que le songe monstre », *Traduire le rêve*, M. Anselmo et M. Wada (éds.), Fukuoka, Université Seinan-Gakuin, 2010, p.37-55

Marcel DUCHAMP

ADES, Dawn (dir.), *Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1999

DADOUN, Roger, *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, Paris, Hachette, 1996

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994

DUVE, Thierry de, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Chambon, 1989

JUDOVIĆ, Dalia, *Unpacking Duchamp : Art in Transit*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1995

NAUMANN, Francis M., et OBALK, Hector, *Affectionately, Marcel*, Gand/Amsterdam, Ludion, 2000

PARRET, Herman, « Le corps selon Duchamp », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p.88-100

RAMIREZ, Juan, *Duchamp. Love and Death, Even*, Londres, Reaktion Books, 1998

SCHWARTZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge, 1997 (3^e édition revue et augmentée)

WACJMAN, Gérard, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, [1998] 2012

Michel de MONTAIGNE

ARASSE, Daniel, « *Montanus fingeat* : sur une rature de Montaigne », *Esprit*, n° 6, juin 2006, p.160-171

BOWEN, Barbara C., *The Age of Bluff: Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana, University of Illinois Press, 1972

DOTOLI, Giovanni, *La voix de Montaigne. Langue, corps et parole dans les Essais*, Paris, Editions Lanore, 2007

GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, « Henri Estienne, Ambroise Paré et Montaigne face à la confusion des genres : faits divers sur l'hermaphrodisme et le travestissement féminin à la Renaissance », *Littératures classiques*, n° 78, 2012, p.111-126

JEANNERET, Michel, « "Je parle au papier" », *Europe*, n° 729-730 spécial sur Montaigne, 1990, p.14-25

JEANNERET, Michel, « *Perpetuum Mobile* », *Le Magazine littéraire*, n° 303 spécial Montaigne, 1992, p.18-23

JEANNERET, Michel, « Montaigne et l'œuvre mobile », *Carrefour Montaigne*, éd. F. Garavini, Pise, Edizioni ETS, 1994, p.37-62

JEANNERET, Michel, « *Et versus digitos habet. Montaigne, ou le rêve d'un prosateur fou de poésie* », *Letteratura e Filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, 3 vol. ; t. 2, p. 339-350

JEANNERET, Michel, « Naturaliser l'art ? », *Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, n° 55, 2012 (1), p. 143-153

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Des excréments d'un vieil esprit : Montaigne coprographe », *Littérature*, n° 62, 1986, p.14-24

NAKAM, Géralde, *Montaigne, la manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1991

NAKAM, Géralde, « Montaigne maniériste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1995, p.933-957

REGOSIN, Richard, L., « Rhétorique de la femme : "de farder le fard" », *Montaigne et la rhétorique*, John O'brien, Malcolm Quainton et Jams J. Supple (éds.), actes du colloque de Saint Andrews (28-31 mars 1992), Paris, Honoré Champion, 1995, p.221-231

REGOSIN, Richard, L., *Montaigne's Unruly Brood : Textual Engendering and the Challenge to Paternal Authority*, Oakland, University of California Press, 1996

Marguerite de NAVARRE

CHOLAKIAN, Patricia F., *Rape and Writing in the Heptaméron of Marguerite de Navarre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992

FERGUSON, Gary, « Mal de vivre, mal de croire : l'anticléricisme de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre », *Seizième siècle*, n°6, 2010, p.151-163

LEBEGUE, Raymond, « La femme qui mutile son visage », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, 1959, p.176-184

LYONS, John D. et MCKINLEY, Mary B., *Critical Tales. New Studies of the "Heptameron" and Early Modern Culture*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, Presses universitaires de France, 1992

MONTAGNE, Véronique, « *Ceste tant aymée rhétorique* » : *dialogue et dialectique dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, thèse de doctorat sous la direction de Mireille Huchon, soutenue devant l'Université Paris IV-Sorbonne, le 25 novembre 2000

ORTH, Myra D., « Radical Beauty: Marguerite de Navarre's Illuminated Protestant Catechism and Confession », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 24, n° 2, 1993, p.383-427

THYSELL, Carol, « Gendered Virtue, Vernacular Theology, and the Nature of Authority in the Heptameron », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, n° 1, 1998, p.39-53

Bernard PALISSY

AMICO, Leonard N., *Bernard Palissy, in Search of Earthly Paradise*, Paris, Flammarion, 1996

CREPIN-LEBLOND, Thierry, *Une orfèvrerie de terre : Bernard Palissy et la céramique de Saint Porchaire*, Paris, RMN, 1997

DEMING, David, « Born to trouble : Bernard Palissy and the hydrologic cycle », *Ground water*, 2005, vol. 43, n° 6, p.969-972

DEPORT, Danièle, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002

GASCAR, Pierre, *Les secrets de Maître Bernard : Bernard Palissy et son temps*, Paris, Gallimard, 1980

LESTRINGANT, Frank (dir.), *Bernard Palissy 1510 -1590 : l'écrivain, le réformé, le céramiste : journées d'études 29 et 30 juin 1990*, Saintes, Abbaye-aux- Dames, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1992

Jacopo Carucci, dit PONTORMO

BEUZELIN, Cécile, *Des décors éphémères à la fondation de l'Accademia Fiorentina : Jacopo Pontormo ou la culture des peintres florentins dans la première moitié du XVIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Brock, Tours, 2007

COSTAMAGNA, Philippe, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, [Milan] Paris, Gallimard, 1994

COX REARICK, Janet, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge, Harvard University Press, 1964

COX REARICK, Janet, *The Drawings of Pontormo : Addenda, Master Drawings, VIII, 4*, New York, Master Drawings association, 1970

DAMANIAKI, Chrysa, « Pontormo's Last Frescoes in San Lorenzo, Florence : a Reappraisal of their Religious Content », *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Abigail Brundin et Matthew Treherne (eds.), Hampshire, Ashgate Publishing, 2009, p.77-118

FIRPO, Massimo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, Einaudi, 1997

FORLANI TEMPESTI, Anna, et GIOVANNETTI, Alessandra, *Pontormo, l'œuvre peint*, Paris, Editions du félin, (1994] 1996

GIOVANNETTI, Héléne, « Diète et misanthropie dans *Il libro mio* de Pontormo », *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIVe – XVIe siècles)*, Adelin Charles Fiorato et Anna Fontes Baratto (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p.173-196

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Fragments de miroir », *Le Journal de Jacopo da Pontormo*, traduction Jean-Claude Lebensztejn et Alessandro Parronchi, Paris, Aldines, 1992

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, et BOIS, Yve-Alain, *Dossier Pontormo*, Paris, Macula, 1984

LO RE, Salvatore, « Jacopo da Pontormo e Benedetto Varchi, una postilla », *Archivio storico italiano*, n° 551, 1992, p.139-162

PILLIOD, Elizabeth, *Pontormo, Bronzino and Allori : a Genealogy of Florentine Art*, New Haven, Yale University Press, 2001

PILLIOD, Elizabeth, « The influence of Michelangelo : Pontormo, Bronzino and Allori », *Reactions to the Master*, Francis Ames-Lewis et Paul Joannides (dir.), Aldershot, Ashgate Press, 2003, p.31-52

SHEARMAN, John, *Pontormo's Altarpiece in Santa Felicità*, New Castle upon Tyne, University of New Castle upon Tyne, 1971

STEINBERG, Leo, « Pontormo's Capponi Chapel », *Art Bulletin*, LVI, 1974, p.385-399

TAZARTES, Maurizia, *Il ghiribizzoso Pontormo*, Florence, Edizioni Polistampa, 2008

François RABELAIS

ANTONIOLI, Roland, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976

AUBAGUE, Mathilde, « Silences de Pantagruel, silences de Rabelais dans le *Tiers Livre* : un paradigme heuristique ? », *Loxias*, n° 32, 2011, revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6586

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982

BAKUTYTE, Ingrida, et SMITH, Paul J., « La naissance de Gargantua, le choix d'Hercule et les inondations du Nil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, PUF, 2013, p.3-14

CAVE, Terence, « L'économie de Panurge : « moutons à la grande laine », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 37, 1993, p.7-24

CHARPENTIER, Françoise, « Notes pour le *Tiers Livre* de Rabelais. Chap.32 : le discours de Rondibilis », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 54, fasc. 3, 1976, p.780-796

CHARPENTIER, Françoise, « La Guerre des Andouilles », *Etudes seiziémistes*, Genève, Droz, 1980, p.119-135

CHARPENTIER, Françoise, « Le Lion, la vieille et le renard », *Europe*, n°757, 1992, p.85-86

CHARPENTIER, Françoise (dir.), *Rabelais*, Actes de la Journée d'étude du 20 octobre 1995, Cahiers *Textuel*, n°15, 1996

DELEGUE, Yves, « Le Pantagruelion ou le Discours de la Vérité », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 16, 1983, p.18-40

DONTENVILLE, Henri, «Le mot "farfelu", de Rabelais à Malraux», *Bulletin de l'association des Amis de Rabelais et de la Devinière*, vol. 2, n° 3, 1964, p.83-86

DUVAL, Edwin M., « La messe, la cène et le voyage sans fin du *Quart Livre* », *Etudes rabelaisiennes*, n° 21, 1988, p.131-141

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », *Rabelais in Glasgow*, actes de colloque, Glasgow University Printing Unit, 1984, p.87-112

GLIDDEN, Hope H., « Rabelais, Panurge and the anti-courtly body », *Etudes rabelaisiennes*, t.XXV, Genève, Droz, 1992, p.36

JEANNERET, Michel, « Les paroles dégelées, Rabelais, *Quart Livre* 48-65 », *Littérature*, n° 17, 1975, p. 14-30

JEANNERET, Michel, « Rabelais et Montaigne: l'écriture comme parole », *L'Esprit créateur*, 1976, p. 78-94

JEANNERET, Michel, « Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, n° 2, 1981, p. 31-52

JEANNERET, Michel, « Quand la fable se met à table. Nourriture et structure narrative dans *Le Quart Livre* », *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 163-180

JEANNERET, Michel, « Alimentation, digestion, réflexion dans Rabelais », *Studi Francesi*, n° 81, 1983, p. 407-416

JEANNERET, Michel, « Polyphonie de Rabelais: ambivalence, antithèse, ambiguïté », *Littérature*, n° 55, octobre 1984, p. 98-111

- JEANNERET, Michel, en collaboration avec CAVE, Terence et RIGOLOT, François, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 86, 1986, p. 709-716
- JEANNERET, Michel, « Parler en mangeant. Rabelais et la tradition symposiaque », *Rabelais en son demi-millénaire*, éd. J.Céard et J.-C. Margolin, Genève, Droz, 1988, p. 275-281
- JEANNERET, Michel, « Débordements rabelaisiens », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 43, spécial L'Excès, 1991, p.105-123
- JEANNERET, Michel, « La crise des signes et le défi de l'étrange », *Europe*, n° 757 spécial sur Rabelais, 1992, p. 36-46.
- JEANNERET, Michel, « Rabelais, les monstres et l'interprétation des signes (*Quart Livre* 18-42) », *Writing the Renaissance*, éd. R. La Charité, Lexington, Kentucky, French Forum, 1992, p. 65-76
- JEANNERET, Michel, « Rabelais: une poétique de la métamorphose », *Poétique*, n° 103, 1995, p.259-267
- JEANNERET, Michel, « Signs gone wild. The dismantling of Allegory », *François Rabelais: Critical Assessments*, éd. Jean-Claude Carron, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 57-70
- JEANNERET, Michel, « La sémiotique sauvage de Panurge (*Tiers Livre*, chapitres 7-18) », *Rabelais pour le XXIe siècle*, éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1998, p. 339-347
- JEANNERET, Michel, «Rabelais' Strength and the Pitfalls of Methodology : *Tiers Livre*, chapters 7-18 », *Distant Voices Still Heard. Contemporaries Readings of French Renaissance Literature*, éd. J.O'Brien and M. Quainton, Liverpool University Press, 2000, p. 68-84
- JEANNERET, Michel, « Esuberanza e malinconia. François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, 1532-1564 », *Il Romanzo*, vol. 5, *Lezioni*, éd. F. Moretti, P.V. Mengaldo, Ernesto Franco, Turin, Einaudi, p.65-81
- JEANNERET, Michel, « Rabelais, François, *Le Quart Livre des faits et dicts Heroiques du bon Pantagruel* », *La Médecine ancienne, du corps aux étoiles*, Catalogue d'exposition, éd. Gérald d'Andiran, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p.519
- JEANNERET, Michel, « 'Amis lecteurs'. Rabelais, interprétation et éthique », *Poétique*, n° 164, 2010, p.419-431
- KINSER, Samuel, « Who is Quaresmeprenant ? », *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.69-92
- KRAILSHEIMER, Alban J., « The Andouilles of the *Quart Livre* », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p.226-232
- LINTNER, Dorothee, « Le combat dans le *Quart Livre* : renouvellement d'une topique épique chez Rabelais », *Camena*, n° 4, 2008, http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/DLintner_Rabelais.pdf
- LOSKOUTOFF, Yvan, « Les appétits du ventre : évangélisme luthérien et satire du monachisme dans l'œuvre de Rabelais », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n° 3, 1999, p.299-343
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Bisexualité et animalité fabuleuse », *Corps écrit*, n° 6, juin 1983, p.159-169
- MENINI, Romain, « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°109, 2009, p.515-539
- MILLION, Louise, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme », *Images Re-vues*, 6, 2009, <http://imagesrevues.revues.org/385>

MOREAU, Hélène, « Panurge le veau », *Europe*, n° 757, 1992, p.3-4

PLATTARD, Jean, *François Rabelais*, Paris, Boivin, 1922

RASSON, Luc, « Rabelais et la maîtrise : l'exemple du *Tiers Livre* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 62, fasc. 3, 1984, p.493-503

RIGOLOT, François (dir.), *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996

RIGOLOT, François, « D'Isidore à Platon. Rabelais et la *figura etymologica* », dans Claude Buridant (ed.), *L'étymologie de l'antiquité à la Renaissance*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 1998, p.187-199

SMITH, Paul J., « Voyage et écriture. Etude sur le *Quart Livre* de Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, tome XIX, 1987, p.816-820

TOURNON, André, « Nul refusant », *Seizième Siècle*, vol.4, num. 4, 2008, p.47-59

TOURNON, André, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruélienne », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 59, 2004, p.7-22

WEINBERG, Florence M., « Layers of Emblematic Prose : Rabelais' Andouilles », *Sixteenth Century Journal*, vol.26, n° 2, 1995, p.367-377

Léonard de VINCI

ARASSE, Daniel, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, [1997] 2011

BAMBACH, Carmen C., *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003

BUDNY, Virginia, « The Sequence of Leonardo's Sketches for *the Virgin and Child with Saint Ann and Saint John the Baptist* », *The Art Bulletin*, vol. LXV, n° 1, mars 1988, p.34-46

CHASTEL, André, « Léonard et la pensée artistique du XXe siècle » (1960), *Fables, formes, figures*, tome II, Paris, Flammarion, 1978, p.265-277

CLARK, Kenneth, *Léonard de Vinci*, [Londres, 1935], traduction Eleanor Levieux et Françoise-Marie Rosset, Paris, Le livre de poche, 1967

CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci, an Account of his Development as an Artist* [1939, révisé en 1952], réédition de Martin Kemp, Londres, Penguin Books, 1993

CLAYTON, Martin, *Leonardo da Vinci. One hundred drawings from the collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Queen's gallery Buckingham Palace, 1996

DELIEUVIN, Vincent (dir.), *La Sainte Anne, le dernier chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, éditions Musée du Louvre – Officina Libraria, 2012

GOMBRICH, Ernst H., « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Esquisses d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-1954, p.177-197

GOMBRICH, Ernst H., « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les *Carnets* de Léonard de Vinci », *L'écologie des images* [1969], traduction Alain Lévêque, Paris, Flammarion, 1983, p.206

GREEN, André, *Révélation de l'inachèvement : à propos du carton de Londres de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1992

O'NEILL, John P., *Leonardo da Vinci. Anatomical drawings from the Royal Library Windsor castle*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1984

PEDRETTI, Carlo, *Leonardo da Vinci. Studi di natura dalla biblioteca reale nell castello di Windsor*, Florence, Giunti, 1984

PEDRETTI, Carlo, «The Angel in the Flesh», *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, p.34-48

PEDRETTI, Carlo, *Leonardo da Vinci, l'angelo incarnato e Salai*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2009

RIALLAND, Ivonne, « Au pied du mur. Du surréalisme à l'art informel : le mur de Léonard et l'idée de l'œuvre », communication présentée le 15 mai 2009 lors du colloque *Les Fictions du modèle 2 : mutations et controverses*, organisé par le Centre de recherche sur les conflits d'interprétation de l'Université de Nantes, La Roche-sur-Yon, 15-16 mai 2009, <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/>

ROSAND, David, *La trace de l'artiste : Léonard et Titien*, Paris, Gallimard, [1988] 1993

VIATTE, Françoise, *Léonard de Vinci : les études de draperies*, Paris, Herscher, 1989

VIATTE, Françoise (dir.), *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, Paris, Musée du Louvre, 2003

VILLEMUR, Frédérique, « La masculine, le féminin/ Corriger la nature », *Images Re-Vues*, n°3, 2006, consultable en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/188>

Bill VIOLA

BELLOUR, Raymond, An Interview with Bill Viola, *October*, vol. 34, 1985, p.91-119

FELDMAN, Melissa E., et KISTLER, Ashley, *Bill Viola : slowly turning narrative*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 1992

HANSEN, Mark, « The Time of Affect, or Bearing Witness to Life », *Critical Inquiry*, vol. 30, n° 3, 2004, p.584-626

JUDSON, William D., « Bill Viola: Allegories in Subjective Perception », *Art Journal*, Vol. 54, n° 4, *Video Art*, 1995, p.30-35

MASSON, Céline, « Bill Viola, un fantôme dans l'œil », *Champ psychosomatique*, 2007, n° 46, p.175-189

WALSH, John (dir.), *Bill Viola : The Passions*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003

Références transversales

OUVRAGES

- ADES, Dawn, KRAUSS, Rosalind et LIVINGSTON, JANE, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985
- ALSTON, William P., *Perceiving God : the epistemology of religious experience*, Cornell University Press, 1991
- AMES-LEWIS, Francis, *Drawing in early Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, [1981] 2000
- ANTAL, Frederick, *Florence et ses peintres : la peinture florentine et son environnement social, 1300-1450*, traduction Alix Girod, Brionne, Montfort, 1991
- APRAXINE, Pierre, CANGUILHEM, Denis, CHEROUX, Clément, FISCHER, Andreas et SCHMIDT, Sophie, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004
- ARASSE, Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, 1996
- ARASSE, Daniel, et TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997
- ARGOUD, Gilbert (dir.), *Science et vie intellectuelle à Alexandrie, (Ier-IIIe siècles après J-C)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995
- ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard : Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes* [1983], Paris, Flammarion, 1995
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses* [1955], Paris, Flammarion, 2008
- BAXANDALL, Michael, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* [1971], traduction de Maurice Brock, Paris, Seuil, 1989
- BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1985
- BEAUMELLE, Agnès et SAYAG, Alain (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006
- BEC, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984
- BEER, Frances, *Women and mystical experience in the Middle ages*, New York, Boydell, 1992
- BERNARD, Emile, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, Mercure de France, 1925
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993
- BOIS, Page du, *Sowing the body : psychoanalysis and ancient representations of women*, Chicago, University of Chicago Press, 1988
- BOUBLI, Lizzie, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance : Variante et variation*, Paris, CNRS Editions, 2003
- BOUBLI, Lizzie (dir.), *La variante dans le dessin italien au XVIe siècle*, Paris, RMN, 2003
- BOUILLON, Jean-Paul, *Maurice Denis*, Paris, Somogy, 2006

- BOUYER, Louis, *A history of christian spirituality*, 3 vols, New York, Seabury, 1982
- BRISELANCE, Marie-France et MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010
- BRUYN, Lucy de, *Woman and the Devil in sixteenth century literature*, Wiltshire, Compton Press, 1979
- BYRNE, Janet S., *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1981
- BRAY, Xavier, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700*, Londres, National Gallery, 2009
- BRISSON, Luc, *Le Sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité greco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, [1997] 2008
- BYNUM, Caroline W., *Jesus as mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Oakland, University of California Press, 1982
- CAILLOIS, Roger, *L'écriture des pierres*, Skira, Genève, 1970
- CAMILLE, Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval (1992)*, traduction Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997
- CAVE, Terence, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999
- CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 2004
- CAZAUX, Christelle, *La Musique à la cour de François Ier*, Paris, Ecole nationale des chartes, 2002
- CEARD, Jean, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1996
- CECCHI, Alessandro, et NATALI, Antonio, *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche, 1494-1530*, Venise, Marsilio editori, 1996
- CELANT, Germano, *Arte povera, Antiform, Sculptures, 1966-1969*, Capc, Bordeaux, 1982
- CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982
- CERTEAU, Michel de, « Mystique au XVIIe siècle. Le problème du langage mystique », in *L'homme devant dieu. Mélanges Henri de Lubac*, vol.II, Paris, 1964
- CHASTEL, André, *La grottesque, essai sur l'ornement sans nom*, Paris, éditions Le Promeneur, 1988
- CHEROUX, Clément (dir.), *La Subversion des images : Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995
- CLAIR, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989
- CLAIR, Jean, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011
- CLOSSON, Marianne (dir.), *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2013
- COSTA, Valérie da, et HERGOTT, Fabrice, *Jean Dubuffet : œuvres, écrits, entretiens*, Hazan, Paris, 2006
- COURCELLES, Dominique de (dir.), *La varietas à la Renaissance*, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2001

CROWLEY, Patrick, HEGARTHY, Paul (dir.), *Formless. Ways In and Out of Form*, Oxford, Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2005

DALI, Salvador et Gala, *La vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon [1952], Paris, Gallimard, 2002

DALI, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?*, édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Paris, L'Âge d'homme, 2006

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium, ou les Dessous de la peinture*, Paris, éd. du Seuil, 1984

DAMISCH, Hubert, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990

DEPRETTO, Catherine (dir.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997

DESVEAUX, Delphine et HOULETTE, Michaël, *Laure Albin-Guillot (1879-1962), l'enjeu classique*, Paris, La Martinière, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes : Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ex-voto : Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Editions de Minuit, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Musée du Louvre – Hazan, 2013

DOUEIHI, Milad, *Histoire perverse du cœur humain*, Paris, Seuil, 1996

ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, traduction Myriam Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009

ERHMANN, Jean, *Antoine Caron*, Flammarion, Paris, 1986

- ERNST, Max, *Max Ernst, œuvres de 1919 à 1936* [avec *Au-delà de la peinture* comme texte introductif], Paris, éditions Cahiers d'art, 1937
- ERNST, Max, *Max Ernst : målningar, collage, frottage, teckningar, grafik, böcker, skulpturen, 1917-1969*, Stockholm, Moderna Museet, 1969
- FALGUIERES, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003
- FEDIDA, Pierre, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, P.U.F., 2000
- FOUCHET, Max-Pol, *Victor Hugo, imagier de l'ombre*, Paris, Actes Sud, 1985
- FRECHURET, Maurice, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture au XXe siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985
- FREUD, Sigmund, *De l'interprétation des rêves*, traduction I. Meyerson, Paris, PUF, 1967
- FRIZOT, Michel (dir.), *Rodin, la chair, le marbre*, Paris, éditions du musée Rodin/Hazan, 2012
- FURNO, Martine, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti. Culture et méthode d'un humaniste qui aimait les mots*, Genève, Droz, 1995
- GAMBONI, Dario, *Potential images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2004
- GARIN, Eugenio, *Hermétisme et Renaissance*, Paris, Alia, [1988] 2001
- GERVAIS, Thierry, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction d' André Gunthert et Christophe Prochasson), EHESS, 2007, consultable en ligne sur culturevisuelle.org
- GIACOMETTI, Alberto, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990
- GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (1977), Paris, Minuit, 1998
- GROSSMAN, Evelyne (dir.), *Textuel*, n°42, *Le corps de l'informe*, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2002
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981
- HENIN, Emmanuelle, LECERCLE, François et WAJEMAN, Lise (dir.), *Anecdotes picturales*, Turnhout, Brepols, 2012
- HOCHMANN, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, Ecole française de Rome, 1992
- JANSON, Horst Waldemar, « The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought », éd. Millard Meiss, *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, p.254-266
- JANTZEN, Grace M., *Power, gender and Christian mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987
- JEANNERET, Michel, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994

- JEANNERET, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997
- KERLOUEGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006
- KLEIN, Robert, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970
- KLUSER, Bern et HEGEWISCH, Katharina (dir.), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998
- KRAUSS, Rosalind, « Corpus Delicti », traduction Jean-Pierre Criqui, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p.64
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985; traduction Jean-Pierre Criqui, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, traduction M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge/Londres, the MIT Press, 1993
- KRAUSS, Rosalind et BOIS, Yve-Alain, *Formless : a User's Guide*, New York, Zone, Books, 1997
- KRAUSS, Rosalind, *The Picasso Papers*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1998
- KRIS, Ernst, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)*, traduction C. Jouanlanne et G. Morel, Paris, Macula, 2005
- KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *La légende de l'artiste (1934)*, traduction Laure-Cahen Morel, Paris, Allia, 2010
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1976
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1980
- LAPORTE, Sophie (dir.), *Charles Ratton, l'invention des arts primitifs*, catalogue d'exposition, musée du Quai Branly – Skira, Paris, 2013
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe*, [1990], Paris, Gallimard, 1992
- LARRE, David (dir.), *Nicolas de Cues, penseur et artisan de l'unité*, Lyon, ENS Editions, 2005
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990
- LE BON, Laurent (dir.), *Dada*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005
- LECERCLE, François, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, Lille, Atelier des thèses, 1988
- LECERCLE, François, « De la relique à l'image : le Saint Suaire dans la théologie des images », *Symboles de la Renaissance*, tome III, Paris, Editions de la rue d'Ulm, 1990, p. 95-112
- LECERCLE, François, « L'infigurable. Le corps entre théologie des images et théorie de l'art », *Le corps à la Renaissance*, éd. J. Céard, M.M. Fontaine et J.C. Margolin, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p.173-186
- LECERCLE, François, « Le regard détourné. L'aveuglement à l'image en théologie et en peinture au XVIe siècle », *Les fins de la peinture*, éd. René Démoris, Paris, Desjonquères, 1990, p. 221-231

LECERCLE, François, « Des yeux pour ne point voir. L'idolâtrie dans la théologie des images au XVI^e siècle », *L'idolâtrie*, Paris, Documentation Nationale, 1990, p. 35-41

LECERCLE, François, « Le paradoxe et le symptôme (littérature et peinture) », *Perspectives comparatistes*, études réunies par J. Bessière et D.H. Pageaux, Paris, Champion, 1999, p. 231-255

LE POULICHET, Sylvie, *Psychanalyse de l'informe. Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Paris, Flammarion, 2003

LESTRINGANT, Frank, *Le livre des îles : atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002

LEUTRAT, Estelle, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, 2007

LONG, Kathleen P., *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, Farnham, Ashgate Publishing, 2006

LOUTH, Andrew, *The origins of the Christian mystical tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1981

LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, 2 vols. Paris, Editions du Cerf, 1959-1964

MACEL, Christine, *Dyonisiac*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

MAIANO, Romeo di, *Michelangelo e la Controriforma*, Rome-Bari, Laterza, 1978

MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973

MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994

MARTIN, Jean-Hubert (dir.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Retz*, Paris, RMN, 2009

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994

MATISSE, Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, édition Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972

MCGINN, Bernard, *The presence of God : a history of western mysticism*, New York, Crossroad, 1991

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2000

MICHAUD, Philippe-Alain (dir.), *Comme le rêve le dessin*, Paris, Editions du Louvre/éditions du Centre Pompidou, 2005

MICHAUD, Philippe-Alain, *Le mouvement des images*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006

MONTANI, Pietro, « La "vita posthuma" della pittura nel cinema », *Cinema / pittura : dinamiche di scambio*, édité par Leonardo De Franceschi, Torino, Lindau, 2003, p. 32-42

MOREL, Philippe, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997

MOREL, Philippe, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1998

MOREL, Philippe (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1964

PAULHAN, Jean, *L'art informel : éloge*, Paris, Gallimard, 1962

- PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985
- PIETRZAK, Birigitte et VILLEMUR, Frédérique, *Paul Facchetti : le studio : art informel et abstraction lyrique*, Arles, Actes Sud, 2004
- PREVOST, Marie-Laure, *Victor Hugo, l'homme océan*, Paris, Bibliothèque national de France/Seuil, 2002
- ROBERTS, Hugh, PEUREUX, Guillaume et WAJEMAN, Lise (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011
- ROSAND, David, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002
- ROSENBERG, Pierre (dir.), *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, Paris, RMN, 1984
- ROSKILL, Mark W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, New York University Press, 1968
- SAYER, Frédéric (dir.), *La littérature et le divan. L'écrivain face à la psychanalyse*, Paris, Hermann, 2011
- SELLS, Michael A., *Mystical languages of unsaying*, Chicago, University of Chicago Press, 1994
- SERRANO, Véronique et HERNANDEZ GUTIERREZ, Isidro (dir.), *La Part du jeu et du rêve : Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*, Marseille et Paris, Musées de Marseille et Hazan, 2005
- SEVE, Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010
- SOHM, Philip, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007
- SPIES, Werner, MULLER-WESTERMANN, Iris et DEGEL, Kirsten (dir.), *Max Ernst : dream and revolution*, Berlin, Hatje Kantz, 2009
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1990
- STONE, Irving, *La Vie ardente de Michel-Ange*, traduction Janine Michel, Paris, Plon, 1983
- TUGWELL, Simon O.P., *Ways of imperfection*, London, Darton, Longman and Todd, 1984
- TURNER, Denys, *The darkness of god. Negativity in Christian mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- VANNIER, Marie-Anne, *Encyclopédie des mystiques rhénans*, Paris, éditions du Cerf, 2011
- WARD, Roger B., *Baccio Bandinelli as a Draughtsman*, Londres, Courtauld Institute of Arts, 1982
- WIESINGER, Véronique (dir.), *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2007
- WINNICOTT, Donald W., *Playing and Reality [1971]*, New York, Routledge Classics, 2005
- WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, traduction Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000
- [REVUES, ARTICLES ET ACTES DE COLLOQUES](#)
- Formules, créations formelles et littératures à contraintes, n°13, Forme et informe dans la création moderne et contemporaine, Paris-Leuven, 2009*

October, n° 67, hiver 1994, «The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject»

Penser rêver - L'informe, n°4, Paris, Mercure de France, octobre 2003

Revue de psychanalyse - L'informe et l'archaïque, n°3, Paris, Association Recherches en psychanalyse, juin 2005

ARASSE, Daniel, « La masculine, le féminin. Lettre à Louise Déry », *Lectures obliques. Douze pratiques d'écriture reliées à l'art contemporain*, Louise Déry et Nicole Gingras (dir.), Hérouville Saint-Clair, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, 1999

AUCLAIR, Valérie, « L'invention décorative de la galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Seizième Siècle*, n° 3, 2007, p.9-35

BAROCCHI, Paola, « Finito e non-finito nella critica vasariana », *Arte antica e moderna*, n°3, juillet-septembre 1958, p.225

BONNEFOY, Yves, « Dualité de l'art aujourd'hui », *Art de France, revue annuelle de l'art ancien et moderne*, n° 2, 1962, p.280-296

BOUBLI, Lizzie, « *Tutto quest'ordine con più ornamento* : la pensée ornementale de Michel-Ange », *Images Re-vues*, n°10, *Inactualité de l'ornement*, 2012, URL : <http://imagesrevues.revues.org/1937>

CARABELL, Paula, « Finito and Non-finito in Titian's Last Paintings », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 28, 1995, p.78-93

CARABELL, Paula, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n°32, 1997, p.83-105

CEARD, Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire et inconscient*, n°13, *Les représentations du monstrueux*, 2004, p.17-26

CHASTEL, André, « Le *dictum Horatii* : *quidlibet audendi potestas* et les artistes (XIIIe-XVIe siècle) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121e année, n° 1, 1977, p.30-45

COSTE, Florent, « Le corps de la Sixtine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°2, *Le corps*, 2003, URL : <http://traces.revues.org/4147>

DASEN, Véronique, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus*, n°59, 2002, p.170

DEMORIS, René, «Diderot et Chardin : la voie du silence», *Diderot les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p.43

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pensée par image, pensée dialectique, pensée altérante. L'enfance de l'art selon Georges Bataille », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 50, hiver 1994, p. 5-29

DIDI-HUBERMAN, Georges, « "Figée à son insu dans un moule magique..." Anachronisme du moulage, histoire de la sculpture, archéologie de la modernité », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 54, hiver 1995, p. 81-113

DIDI-HUBERMAN, Georges, « "Tableau = coupure". Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 58, hiver 1996, p. 5-27

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Image, matière : immanence », *Rue Descartes*, avril 2002, n° 38, p.86-89

- DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'espace danse, étoile de mer explosante-fixe », Paris, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°94, 2005, p.90-120
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Air et pierre », *Recherches en psychanalyse*, n°3, 2005, « Hommage à Pierre Fédida », p.129
- DELUZ, Christiane, « Le paradis terrestre, image de l'Orient lointain dans quelques documents géographiques médiévaux », *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1982
- ELFASSI, Jacques, et RIBEMONT, Bernard, « La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Age tardif (XIIe-XVe siècle) », *Cahier de recherches médiévales et humanistes*, n°16, 2008, p.1-5
- ERRAZURIZ, Pilar, « El Rostro siniestro de lo familiar : memoria y olvido », *Cyber Humanitatis*, n°19, Universidad de Chile, hiver 2001, URL : revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8894
- FALGUIERES, Patricia, « Extases de la matière. Notes sur la physique des Maniéristes », *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, sous la direction d'Hervé Brunon et Monique Mosser, actes de colloque, Bordeaux, Daniel Rabreau éditeur, 1997, p.41-70
- FEDIDA, Pierre, « Le mouvement de l'informe », *La Part de l'œil*, n°10, Paris, 1994, p.21-27
- GASSE-HOULE, Magali, « Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les Salons de Diderot », *Études françaises*, vol. 40, n° 3, 2004, p.165
- GERVAIS, Thierry, « L'invention du magazine : la photographie mise en page dans *La vie au grand air* (1898-1914) », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, etudesphotographiques.revues.org/997
- GILBERT, Creighton E., « What is expressed in Michelangelo's *non-finito* », *Artibus et Historiae*, n° 48, 2003, p.59
- GIROUD, Michel, « Les revues de l'avant-garde au XXe siècle », *Inter : art actuel*, n° 91, 2005, p. 27-31
- JAKOBI, Marianne, « Nommer la forme et l'informe. La titraison comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », *Genesis*, n° 24, éditions Jean-Michel Place, 2004, p.89-102
- JEANNERET, Michel, « '... et la forme se perd'. Structures mobiles à la Renaissance », *Littérature*, n° 85, 1992, p.18-30
- JEANNERET, Michel, « Commentary on Fiction, Fiction as Commentary », *The South Atlantic Quarterly*, n° 91, 4, 1992, p.909-928
- JEANNERET, Michel, « Genèses. Création fixe et création continue dans la *Sepmaine* », *Cahiers Textuels*, n° 13 spécial Du Bartas, 1993, p. 133-141
- JEANNERET, Michel, « Œuvres à faire. La part du public dans l'art de la Renaissance », *Littérature*, n° 99, 1995, p.74-87
- KERLOUEGAN, François, « Le corps romantique : tentatives d'exploration d'une physique de l'illisible », *Fabula/Les colloques, Séminaire « Signe, déchiffrement, et interprétation »*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document941.php>, février 2008
- KLEIN, Robert, « Francisco de Holanda et les secrets de l'art », *Colóquio-Artes*, n° 11, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1960
- KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part II), *October*, n° 4, automne 1977, p. 70-79

- KRAUSS, Rosalind, « A View of Modernism », *Artforum*, septembre 1972, p.17-30
- LABARTHE-POSTEL, Judith, « L'Image dans le roman : modèles littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James », *Romantisme*, 2002, n°118. p.55-73
- LECERCLE, François, « Le regard dédoublé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n ° 44, *Destins de l'image*, 1991, p.101-128
- LECERCLE, François, « La reproduction miraculeuse. Sur quelques effets théoriques de la reproduction des images à l'époque de la Contre-Réforme », *Le fait de l'analyse*, n° 1, septembre 1996, p.179-201
- LECERCLE, François, « L'écriture Chardin », *Studies in Early Modern France*, vol. 1, 1994, p.143-161
- LECOQ, Anne-Marie, « "Finxit." Le peintre comme "fictor" au XVIe siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 37/2, 1975, p. 225-243
- LOSKOUTOFF, Yvan, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1995, p.906-932
- MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Histoires et autres traces de fiction dans le *Traité de la peste, de la petite vérolle et de la rougeolle* d'Ambroise Paré (1568) », Olivier Guerrier (dir.), *Fictions du savoir à la Renaissance*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p.31-42
- MASSOL-BEDOIN, Chantal, « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Romantisme*, 1986, n° 54. pp. 44-57
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, Littérature*, n° 55, 1984
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « L'informe selon Pierre Fédida », *Recherches en psychanalyse* 1/ 2005, n° 3, p. 163-166
- MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE, Michelle, et MICHEL, Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- QUINODOZ, Jean-Michel, « Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves », *Revue française de psychanalyse*, Paris, P.U.F, 2004, vol.65, p.1373-1378
- SAINTE-FARE GARNOT, Nicolas (dir.), *Dessins français au XVIIe et XVIIIe siècles. Actes du colloque des 24 et 25 juin 1999*, Paris, Ecole du Louvre, 2003
- SCHIAVETTA, Bernardo, et THOMAS, Jean-Jacques (dir.), *Forme et informé dans la création moderne et contemporaine*, actes de colloque publiés dans *Formules*, n°13, 2009
- VAN DEN ABEELE, Baudouin, « La tradition manuscrite des *Étymologies* d'Isidore de Séville », *Cahier de recherches médiévales et humanistes*, n°16, 2008, p.195-205
- VERT, Xavier, « Image dialectique et contamination dans *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini », *Images Re-Vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 2, 2010, « L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin », <http://imagesrevues.revues.org/284>
- VOUILLOUX, Bernard, « Pour introduire à une poïétique de l'informe. Poétique et esthétique », *Poétique*, n°98, 1994, p.213-233

Renaissance Formless

Non-Aristotelian poetics in art and literature

(Italy, France, Spain)

From the early XXth century the Formless, as defined by Georges Bataille in *Documents*, has revealed itself to be a powerful tool for reflection. It has inspired art works and triggered an ongoing debate about its true meaning, for what is the formless exactly? In search for its essence, this category has proven to be of great value when analyzing theoretical, artistic and literary Renaissance works dealing with the birth of form. The anachronic notion of Formless permits an intertwining of questions regarding the origins of the piece of art, good composition, matter and being. Through this essay we will discuss the poetics of art in the making, so-called (neo)Aristotelian in the XVIth century – poetics in a constant and fluid definition of the Aristotelian meaning enlarged by non-Aristotelian concepts, and categories distant to those attributed to it in classical times.

Key words: Georges Bataille, Formless, *Unheimliche*, literature, painting, drawing, art theory, *copia*, *varietas*, Cornucopia, *nonada*, mysticism, grotesques, casting

L'informe à la Renaissance

Poétiques non-aristotéliennes dans l'art et la littérature

(Italie, France, Espagne)

Tel qu'il a été formulé par Georges Bataille dans *Documents*, dans les premières décennies du XXe siècle, l'informe s'est avéré être un puissant moteur de réflexion. Il a fait naître des œuvres qui disent s'en inspirer, et motivé un âpre débat théorique sur le véritable sens à lui donner. Qu'est-ce que l'informe, en effet ? Cette catégorie complexe et paradoxale s'avère très fructueuse dans l'analyse des œuvres théoriques, plastiques et littéraires de la Renaissance qui s'intéressent à la naissance des formes. L'utilisation d'une notion anachronique permet de réunir dans un même ensemble les préoccupations concernant les origines de l'œuvre d'art, celles sur la bonne composition, ainsi que celles concernant la Matière et l'Être. Ce travail dégage ainsi ce qui serait une poétique de la forme en devenir, poétique se réclamant de la philosophie néo-aristotélienne de l'époque mais opérant un élargissement d'horizons et une refonte conceptuelle très éloignés de la pensée antique.

Mots-clés : Georges Bataille, informe, *Unheimliche*, littérature, peinture, dessin, théorie de l'art, *copia*, *varietas*, Cornucopie, *nonada*, mystique, grotesques, moulage