

" ' L'ŒIL DE PROMÉTHÉE'
OU LA SCULPTURE GARDÉE À VUE
DANS *LES HOMMES DE PROMÉTHÉE* (1748)
D'ANNE GABRIEL MEUSNIER DE QUERLON "

Laurent SUCHET

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle
soit l'image de ce qui n'est pas¹.

L'érudit et polygraphe Anne Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780), après la pornographique *Tourière des carmélites* (1745), donne à lire une modeste nouvelle intitulée *Les Hommes de Prométhée* (1748). L'argument narratif est limpide. À l'occasion d'une herborisation médicinale, les deux disciples du vieillard presque aveugle Didime ont découvert, dans les ruines d'un temple jadis consacré à Junon, sur le promontoire syracusain de Plemmire, un bloc de marbre qui, après examen, n'est autre qu'une peinture de Panenus racontant la création du couple originel par le titan séditieux Prométhée. *Deus sculptor*, Prométhée modèle le couple premier à partir de l'argile avant d'y insuffler un feu animateur. Mais l'anecdote ne recouvre pas entièrement la portée esthétique du texte court. En effet, ces deux créatures primordiales sont les statues idéales de l'artiste divin, bref la matière œuvrée et ouvrée par la pensée démiurgique, la forme substantielle d'une Idée projetée. Cette pétrification parfaite du désir créateur, cette séduction par la matérialisation de la *libido* ressortissent sans nul doute aux mythes de Pygmalion et de Narcisse. À cela près que l'incarnation espérée par le geste artiste est désavouée par le *lógos* créateur, continûment déjouée par le travail de la *mimêsis*. On a ici une réflexion personnelle sur les actes de dire et de créer, proches et

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762, *Œuvres complètes II*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Paris : Gallimard, 1964) 2 : 1 229.

antagonistes, si problématiquement jumelés que l'écrivain les souhaiterait étrangers l'un à l'autre. La nouvelle illustre donc les interrogations touchant au fonctionnement de l'*image* comme effigie et comme apparition déceptive dans le nœud d'une rhétorique (performative) de la démiurgie et d'un énoncé distancié et bémolisé, celui de la *mimêsis*. Au-delà d'un récit ouvertement anthropogonique, cette nouvelle du XVIII^e siècle ébauche une mythopoétique du geste d'art et de son labeur. Le dire outrepassé ce à quoi le dit consent, malgré qu'il en ait, voire tâche de le transcender... semble-t-il.

Seront étudiés les témoignages stylistiques de l'épidictique, ces stylèmes qui concourent à placer le duo archaïque sous le régime manifeste de l'œuvre d'art sculptée. Puis, l'attention sera portée au langage secondaire qui déréalise la chair lithique et colorée des sujets, qui dessine la corporéité pour la soustraire à son incarnation mimétique. Pour finir, l'analyse de ces *faux pas* (du langage) de l'art débouchera sur un dépassement mythopoétique des tensions par la figure de l'androgyne.

Les signes langagiers de l'*ekphrasis* et de l'*hypotypose*

Je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi².

1. Pygmalion ou la fabrication d'images

a) L'œil convoqué

L'anthropogénèse à laquelle nous convie la décision titanide convoque l'œil du lecteur de manière impérieuse. La scène d'*eidōlopoiiké*, de "fabrication d'images"³ (ultérieurement vivantes) organise le spectacle de sa réussite ; si le spectateur est appelé à assister au spectacle, c'est que celui-ci est partie prenante du processus démiurgique. La sommation de l'œil répond à une visibilité soulignée par le geste sculptural, et soutenu par l'impératif " considérons "⁴, relayé par de nombreux verbes de perception. L'activité perceptive oscille entre le constat anonyme, " On voyait un peu plus loin " (447) et la scrutation paternelle du titan bienveillant : " L'œil de Prométhée les *observe* " (450) allant jusqu'à la justesse du regard qui discrimine : " On y *distingue* " (446). Les verbes évaluatifs soulignent l'engagement hé-

² Rousseau 2 : 1 231.

³ Voir Platon, *Le Sophiste*, 235b, trad. Néstor-Luis Cordero (Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1993) 120.

⁴ Anne Gabriel Meusnier de Querlon, *Les Hommes de Prométhée*, 1748, *Nouvelles du XVIII^e siècle*, éd. Henri Coulet (Paris : Gallimard, 2002) 448.

doniste de l'œil enrôlé dans l'appréciation des présences au monde : " Il ne se lassait point d'*admirer* " (446), " Ils *admirent* tout ce qui les environne ! " (449), " Il contemplait son ouvrage avec complaisance " (447) : l'admiration et la contemplation sont donc les deux modalités du voir ; la passivité de cette psyché qui (se) perçoit, cette réceptivité intensifiée par la scénographie du moment génésique trahissent la dimension discrétionnaire de la visibilité, omnipotente parce que officialisée par le moment auroral de sa légende. À ce propos, l'historien Dominique Julia remarque que " Plus on avance dans le siècle, et plus le souci d'un éveil des sens – et tout particulièrement du regard – se fait jour "⁵. La naissance du couple archaïque induit la création d'un regard auquel nul ne saurait se soustraire.

b) L'empire et l'emprise du visible

Prométhée *donne le jour* à ces nouvelles créatures ; leur est accordée une double lumière : d'une part, la lumière animatrice, l'énergie brûlante donne vie à la matière chtonienne, transmutant l'invisibilité première de leur condition de chose en miracle cinétique ; d'autre part, la lumière est un *medium* cognitif, un milieu ambiant propre à la découverte émerveillée du monde et de l'autre. La dimension solaire du monde et des êtres entérine l'empire de cette visibilité proprement paradisiaque " où *brillait* toute la majesté " (446), mais aussi officialise un ascendant sur des regards assujettis, " *éblouis par la lumière* de son sexe " (449), promesse d'une divulgation ouranienne : " Après avoir considéré cette peinture avec des yeux *éclairés* par ceux de Didime " (447)⁶. La lumière colonise tout l'espace existentiel, se propage par des réfractions qui en démultiplient *ad infinitum* la manifestation éclatante : " ses yeux à demi baissés paraissaient s'échapper avec un souris fin sur son image que *réfléchissait* un petit ruisseau " (447). La lumière est le regard que posent les premiers humains sur la réalité qu'ils habitent : " leurs yeux s'ouvrent et *brillent du feu* " (448). Sous le double signe de la réfraction lumineuse et de l'absorbement⁷ dans le

⁵ Cité par Dominique Poulot dans *Les Lumières* (Paris : PUF, " Premier cycle ", 2000) 343.

⁶ Il est envisageable que le nom de " Didime " appelle la paronomase de " Dodone ", nom de la ville d'Épire où se trouvaient les chênes et les hêtres oraculaires de Zeus ; voir Hérodote (485/484 av. J.-C. - c. 425 av. J.-C.), *L'Enquête*, II (54)-(57). Ainsi, la parole du maître a valeur de dévoilement.

⁷ Ce processus se manifeste par la " suspension de l'action et [par la] capture de l'attention " (Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990] 55).

tableau de l'univers, de la pluralité visible et de l'insularité captieuse de la scène, le monde s'offre au regard dans une unité pulvérisée, susceptible de solliciter l'attention et capturant de la sorte l'œil par un activisme perceptif accru et oublieux du *je* du héros et du *tu* du lecteur-spectateur⁸. L'ostension sculpturale institue le spectacle probatoire et rigidifie la contemplation dans son acte même⁹ : " Regarder [...] se transformer en idole, en statue, en image de l'invisible, c'est être à la fois pétrifié et aveugle – pour mieux voir "¹⁰.

c) La monumentalisation du visible

Ce qu'il y a à voir fait événement sculptural. Prométhée donne à voir, fabrique du visible vivant et de la vie observable. Sa *praxis* divine n'en finit pas de déployer son efficacité ; en effet, le recours aux temps sécants valorise la *poiësis* prométhéenne : " il *prit* le reste de la terre qu'il avait toute préparée, ne *fit* que la *broyer* un peu pour la subtiliser davantage, et *forma* la femme " (448), " il *modela* d'après les Dieux mêmes ce chef-d'œuvre inconcevable " (447). La " *formation* de l'homme et de la femme par Prométhée " (446) pourrait intituler l'œuvre d'art exhumée ; le paradoxe de la formule articule l'inachèvement du *work in progress* divin à une iconicité dûment fixe et parachevée. Aussi la nouvelle interroge-t-elle la visibilité concomitamment dans son interminable épiphanie et dans son achèvement œuvre¹¹. La charge sémantique des verbes ingressifs pétrifie l'aurore du phénomène, immobilise la naissance des êtres pour les rendre pleinement observables : " ils *sortirent* des mains de Prométhée, tels qu'ils sont encore ", " au *sortir* de la fonte " (448), " *sortir* exprès pour eux du chaos ". Ce jaillissement ontologique baptise la survenue de la beauté sculpturale du corps et l'instant de son estimation : " *éclore* en même temps, le spectacle et les spectateurs " (449). Le spectacle rend justice à la lithification des chairs, bref à leur ressource spectaculaire : " Là *comme un habile statuaire* imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en appro-

⁸ Voir " ce personnage demeure [...] inconscient de la présence du spectateur " (Fried 64).

⁹ Consulter, à ce propos, Michel Serres, *Statues. Le Second livre des fondations* (1987 ; Paris : Flammarion, " Champs ", 1989) 195.

¹⁰ Aurélia Gaillard, *Le Corps des statues – le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)* (Paris : Honoré Champion, " Les dix-huitièmes siècles ", 2003) 52.

¹¹ La coloration statuaire des descriptions justifie la coexistence oxymorique des aspects comme le démontre Aurélia Gaillard (33).

chant le feu divin de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes ", " Ces deux figures beaucoup *plus parfaites que les plus excellentes statues d'Alcamène ou de Phidias* " (448). Dans de nombreuses comparaisons, la référence à la sculpture instaure des hypotyposes et des *ekphrasis*¹² : " *comme dans ces beaux groupes d'athlètes* " (446), " Deux globes de marbre *plus blancs, plus polis que le plus beau marbre de Paros* " (451). La description, témoignage de l'omnipotence séductrice du visible, transmute le spectacle en sollicitation insistante au toucher, à l'appréhension tactile de la chair en parade. Le voir à distance conduit au(x) (approches du) toucher¹³.

2. Le toucher démiurgique

a) L'apogée de la main

Un historien de l'art note que " le topos du *Deus artifex* se présentera sous la forme spécifique du Titan Prométhée, vrai fondateur de la sculpture selon Vasari, puisqu'il aurait " façonné avec du limon l'image de l'homme, à l'imitation de Dieu "¹⁴. Depuis la Renaissance, Prométhée est la célébration de la main toute-puissante ; sa présence laborieuse est en filigrane de bien des gallicismes : " la *main de Panenus* " (446), " Quand Prométhée eut mis *la dernière main* à son ouvrage ", " ils *sortirent des mains de Prométhée*, tels qu'ils sont encore " (448). Agent du faire (*mettre la dernière main à...*), la main symbolise de plus le style de l'artiste (*la main de...*) et la puissance absolue du géniteur créateur (*sortir des mains de...*). L'apologie du travail manuel, le culte de l'artisanat industriel trouvent leur expression aussi dans le binarisme symbolique des matériaux travaillés ; en effet, la dureté visible de la terre originelle : " une *terre vierge* ", la réalité inentamée du produit chthonien : " une *argile pure* ", la solidité anatomique de la créature chthonienne en gestation : " compacte et soli-

¹² Voir " L'*ekphrasis* pallierait donc sans perte l'absence d'appropriation proprement esthétique, car elle n'est pas uniquement une description littéraire de la peinture par le langage, elle est surtout une modalité d'existence langagière de la peinture " (Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* [1996 ; Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 2006] 84-85). Voir Barbara Cassin, dir., " Description ", *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Paris : Seuil, 2004) 289.

¹³ Voir " Voir, c'est désirer toucher. [...] Voir, c'est désirer s'approcher " (Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne* [Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 2003] 75).

¹⁴ Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres* (Genève : Droz, " Titre courant ", 2008) 2 : 119.

de " (447), " les os [...] base et [...] soutien à toute la machine " (447), tout cela s'oppose à la mollesse disponible de la terre modelée : " terre *molle et spongieuse* " (448) puis domptée : " *l'argile docile sous ses doigts* " (447), " tel Prométhée en approchant le feu divin de ses *deux masses de terre*, soudain les anime et les rend vivantes " (448). Dès lors que la matière s'anime, l'amollissement signe son incarnation, l'éveil ému de la substance tellurienne qui devient " souple et fibreuse ", dont les " muscles, [les] [...] nerfs, [les] [...] tendons, et [les] [...] ligaments " (447) cartographient d'une irrigation palpitante la surface sensuelle du " tissu merveilleux qui couvre, et enveloppe le corps humain ". Enfin une terre, naguère inerte et imperméable, à présent poreuse et traversée par la fluence féminine de l'eau, devient une " terre molle et spongieuse " propre à fournir la " matière du cerveau, du cœur et du foie " (448). Les sensations tactiles sont continûment évoquées puisque c'est le moment crucial où la chair marmoréenne du modèle s'éveille, où la pierre vivante de Galathée se manifeste sous les caresses animatrices de l'artiste Pygmalion. L'intertexte des *Métamorphoses* (I^{er} s. ap. J.-C.) d'Ovide ne manque pas d'être convoqué presque littéralement :

*Corpus erat : saliunt temptatae pollice venae*¹⁵

ou encore :

*Temptatum mollescit ebur positoque rigore
Subsidit digitis ceditque*¹⁶.

La mort lithique des statues est conjurée par un artiste qui exhibe son geste émancipé de créateur, qui s'exhibe dans la geste d'un auteur aspirant à la reconnaissance de son autonomie et de sa responsabilité

¹⁵ " Il est de chair : les veines tressaillent sous le pouce qui les examine " (*Les Métamorphoses*, X, 289, éd. bilingue Danièle Robert [Paris : Actes Sud, " Thesaurus ", 2001] : 408-09. Meusnier de Querlon écrit : " La blancheur et le poli de cette peau excite dans la mienne un sentiment délicieux. Elle lui communique une douce chaleur qui me pénètre, entre dans mes veines, et m'enflamme " (450). Il importe de signaler qu'ici, c'est l'homme primordial, et non le titan artiste, qui façonne le corps désirable de sa compagne, dans le droit fil mythique de l'amant Pygmalion.

¹⁶ " Sous ses doigts, l'ivoire mollit et, ayant perdu sa dureté, / Devient malléable et cède " (*Les Métamorphoses* 10.283-284, 408-09). La citation latine entre en écho avec le texte de Meusnier de Querlon : " L'argile docile sous ses doigts [...] devient souple et fibreuse " (447). Il y a une érotisation du geste sculpteur, et plus largement, du geste créateur chez Prométhée.

esthétiques¹⁷.

b) L'image tactile

Ce qui s'essaie, lors de cet épisode anthropogonique, c'est une visibilité performative, un phénomène prégnant qui modifie l'œil du spectateur : " toutes ces couleurs [...] enchantent leurs yeux, y *entrent* agréablement et sans confusion, et *dilatent leurs tendres membranes, y tracent leurs douces images* ", " Les perceptions [...] n'ont laissé dans leur cerveau que de *légères traces* " (449). L'aperçu perturbe la vue, entaille – écrit sur – la conscience et la subjectivité qui perçoivent : il sculpte l'intériorité cognitive du *je*. La représentation oublie sa dimension mimétique bidimensionnelle pour explorer la profondeur agrandie du toucher, du tact érotisé, de ce contrecoup sensible à distance ; lorsque les disciples de Didime évoquent le couple premier, les détails picturaux, les stylèmes anecdotiques des genres masculin et féminin déclenchent une appréciation impliquée et une dégustation distante de l'offre corporelle : " figures [...] toutes nues, et d'une *correction admirable* ", " des *traits mâles et réguliers* ", " des *membres déliés et nerveux* ", " tous les *muscles étaient prononcés* " (446). La matérialité ostensible est préhensible, appréhendable par un regard qui touche parce que l'identité du *je* est touchée à telle enseigne que Victor I. Stoichita a conclu que " le toucher devient au XVIII^e siècle élément essentiel d'une prise de conscience sensualiste du moi "¹⁸. La vue et la vision se prolongent dans l'efficacité même de l'image : " tes yeux t'assurent mieux *l'empire sur moi* " (452). C'est pour cette raison que la lumière apparaît comme une fluence ignée, une transitivité étincelante et colonisatrice : " Deux globes de marbre *plus blancs, plus polis* que le plus beau marbre de Paros, et semblables à deux agneaux bondissants, l'intéressent par *leur agréable mobilité* " (451) ; une liquidité omniprésente et narcotique qui s'immisce dans la conscience et dans la chair humaines : " un *baume* qui les assouplit " (450), plus encore, c'est une visibilité fluidifiée qui se commue en beauté consommable : " *dévorer les rayons* " (450). *A contrario*, l'image érotique devient une hostie amère : " *avalier le fiel et l'absinthe* " (450), lors d'une communion des regards et des bouches. L'ab-

¹⁷ Les historiens Alvin Kernan et Roger Chartier évoquent, pour ce qui concerne le baptême statutaire de l'artiste au XVIII^e siècle, " la pleine visibilité de l'auteur, créateur original d'une œuvre dont il peut légitimement attendre un profit ", cité par Poulot (85).

¹⁸ Stoichita 2 : 188.

sorption des images est l'ultime stade du toucher, ce sens si important pour la construction subjective qu'il devint central au siècle des Lumières à en croire Jacqueline Lichtenstein dans *La Tache aveugle* : " Tout au long du XVIII^e siècle, le toucher ne cessera d'élargir son empire pour devenir le modèle de toute sensation et par là même de la connaissance, puisque toutes nos idées, comme le diront les philosophes à la suite de Locke, viennent des sens "19.

c) Le visible, âme de la matière

La visibilité anime la matière ; tout spectacle se définit comme l'animation de la pierre et de la mort. A ce compte-là, la statue est un simulacre, une présence alternative à l'existence humaine, une vie artificielle seconde : en tant que *simulatum corpus*, en tant que " Construction artificielle, dépourvue de modèle original, le simulacre se donne comme existant en lui-même. [...] Il existe. "20. L'inertie matérielle de la sculpture s'inverse en spectacle cinématographique puisque le " corps-statue est décrit comme un dispositif mimétique "21. Le feu principiel qui met en branle la matière statufiée convoque l'œil, l'assignant au foyer qui illumine : " dérober *une portion du feu vivifiant* qui est l'âme de l'univers " (448), " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant *le feu divin* de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes " (448), " *l'or de cette manne liquide* a séduit ses yeux " (450). L'étincelle, dérobée aux Olympiens, anime la pierre22 comme le regard, alimente le métabolisme glacé de ces *imagos*23 autant qu'elle comble l'avidité optique. En conclusion, la statue contrefactuelle alterne deux régimes respectifs – mimétique et fantasmatique – au nom d'un Prométhée sculpteur24,

¹⁹ Lichtenstein 13.

²⁰ Stoichita 10.

²¹ Stoichita 175.

²² Conformément à la conception d'Aristote exposée dans *De l'âme* : " c'est simplement la nature du feu qui est responsable de la nutrition et de la croissance, parce qu'il est lui-même, en apparence, le seul des corps ou des éléments à s'alimenter et à croître ; aussi peut-on supposer que, chez les plantes et les animaux également, c'est lui qui se trouve à l'œuvre " (416a 5-10, éd. et trad. R. Bodéüs [Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1993] 155).

²³ Voir Barbara Cassin, dir., et al., *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (Paris : Seuil & Le Robert, 2004) 582.

²⁴ Voir Hésiode, *Les Travaux et les jours* 5.42-89 et *La Théogonie* 507-617 ; Ovide, *Les Métamorphoses* 1.82-83.

d'un Pygmalion amant démiurge²⁵, dans le cadre d'une visibilité déjà ouverte mais encore en cours d'effectuation esthétique : " l'image-*eikon* (l'image-copie) sera soumise aux lois de la mimésis et traversera triomphalement l'histoire de la représentation occidentale, tandis que le statut de l'image-simulacre (*phantasma*) sera foncièrement flou et chargé de pouvoirs obscurs "²⁶. Souvenons-nous ! Confondant la copie avec le simulacre, le modèle italien Pippo del Fabbro se pétrifia jusqu'à la folie mortelle après avoir posé pour le *Bacchus* (*circa* 1514) que Jacopo Sansovino (1486-1570) avait sculpté²⁷.

La modalisation picturale

Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre
de devenir un homme à visions²⁸.

1. À l'ombre portée de Narcisse

a) Déréalisation

Si la sculpture impose son irrécusable visibilité, la logique picturale, au rebours, engage la dissolution du perçu dans les limbes de la Fiction. Victor I. Stoichita opère un *distinguo* majeur pour notre analyse à venir : " deux modalités d'investissement érotique de l'image [...] évanescence et impalpable – " comme la peinture " [...] possédant un corps – " à l'instar de toute sculpture"²⁹. C'est la dimension épictétique qui inaugure la déréalisation du processus mimétique. D'abord, la visibilité est racontée, relayée grâce à l'acuité cognitive des disciples de Didime : " j'ai besoin de vos yeux " (445), lesquels suppléent à la malvoyance magistrale : " assez de peine à lire l'inscription " (445). Le monde sensible n'est jamais immédiatement perçu mais rapporté par une instance descriptive qui l'éloigne du spectateur. Cette représentation échappe à l'assignation langagière : " *un tableau que je ne puis vous crayonner que bien faiblement* " (446), " *Je ne sais si ce miroir naturel n'était point un incident placé par le peintre* " (447) : en conséquence de quoi, cet *adynaton* iconographique place la scène représentée sous le signe de l'imaginaire et de l'improbable, révoque le référent au point de bloquer le travail de la lecture. Ensuite, l'estompage³⁰ contribue à obscurcir ce qui est montré, à en

²⁵ Voir Ovide, *Métamorphoses* 10.243-97.

²⁶ Stoichita 9.

²⁷ Stoichita 93-108.

²⁸ Rousseau 2 : 1 230.

²⁹ Stoichita 14.

³⁰ Henri Morier, " Estompage ", *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961 ;

brouiller l'exacte figuration : " Un mélange piquant de pudeur, d'innocence et de timidité " (446-47), " ses yeux à demi baissés *paraissaient* s'échapper avec un souris fin sur son image que réfléchissait un petit ruisseau " (447) ; ce qui est voilée, c'est l'*evidentia*³¹ mimétique. Relève du *sfumato* le double recours à la quantification indéfinie, d'une part :

entraînés sur d'*autres* objets ; les *autres* objets (449)
divers animaux (446)
prendre *diverses* attitudes (448)
Prêtons-leur des expressions pour produire les idées que font naître en eux les *divers* objets qui frappent leurs sens (450)
Leur étonnement renaît ainsi sans cesse des *diverses* propriétés qu'ils découvrent successivement en eux-mêmes (451)

et au pluriel, d'autre part :

mille douceurs ; *mille* fois (452)
Les fleurs ; *leurs* vives couleurs (451)
les scènes champêtres les plus riantes

Ces deux procédés (la quantification indéfinie, le pluriel de généralité) occultent la référence nominale par pénurie informationnelle et disséminent ainsi les contenus sémantiques en des nuées aussi subjectives qu'approximatives. Enfin, la quantification de la totalité (*tous*, *tout*) induit le recensement vain de la pléthore mondaine, l'épellation sans fin des *realia* plurielles et diverses du cosmos :

tous les muscles étaient prononcés - la femme [...] dans une attitude propre à faire remarquer *tous* les avantages d'une excellente conformation ; *tous* les agréments et *toutes* les finesses pour l'autre (446)
toutes ces couleurs que la nature semble assortir (449)
La source de *tous* nos biens (451)
toute leur âme est peinte sur leur visage (448)

figures [...] *toutes* nues, et d'une correction admirable (446)
il prit le reste de la terre qu'il avait *toute* préparée, ne fit que la broyer un peu pour la subtiliser davantage, et forma la femme (448)

Paris : PUF, 1989) 460-69.

³¹ La référence est à l'*enargeia* évoquée par Longin dans *Du sublime* 15.1, éd. et trad. Jackie Pigeaud (1991 ; Paris : Rivages, " Petites Bibliothèques ", 1993) 79.

formez-vous de *tout* cela l'idée d'un tableau que je ne puis vous crayonner que bien faiblement ; *Tout* y était achevé, la tête, les bras, le sein, les moindres parties (446)

Ils admirent *tout* ce qui les environne ; *tout* ce que je sens (449)

Le monde et les êtres représentés le sont suivant une logique picturale qui leur assure, certes, la fiction artistique, mais la monnayant par l'évaporation du séjour visible des présences, par la dilution des représentations mentales.

b) Abstraction

L'idéalisation picturale – sa fiction – se fonde sur le langage de l'éloge triplement travaillé par le détour périphrastique, par la synecdoque³² élective et par la métonymie³³ sélective. La périphrase remplace le terme usuel par une circonlocution amplificatrice qui en déploie les sèmes les plus élogieux : " l'or de cette manne liquide a séduit ses yeux " (450), " la douceur du nectar de Flore " (450), " l'émail des prairies " (449). Le monde commun est évoqué sous les espèces énigmatiques d'une substance magnifiée (le métal, le liquide, l'alliage vitreux). La synecdoque discriminante, quant à elle, présente une visibilité quintessenciée, au détriment des accidents contingents contigus : " L'éclat des fleurs " (450), " la sérénité du jour enchantait ma vue " (451), " L'azur éclatant d'un ciel sans nuages " (449) : le chromatisme superlatif de la flore, la transparence clémente de la lumière ou la quiétude intense du climat sont les seuls signes mémorables de ce monde que l'ordinaire a déserté. De son côté, la métonymie met en œuvre une " caractérisation par extraction de la qualité "³⁴ qui exhausse ce dont il est question (le corps, le geste, le monde) au rang d'archétype remarquable, d'emblème solitaire :

l'ivoire de ses doigts - La blancheur et le poli de cette peau (450)

la force de son pinceau (446)

le cristal d'une onde pure, et aussi transparente que l'air (449)

le vert des campagnes (449)

³² On entend la synecdoque comme une " Variété générique de métonymie dans laquelle le transfert sémantique, dans l'isotopie des dénotations entre les deux signifiés impliqués, se situe sur le rapport d'englobement ou de contiguïté " (Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, " Synecdoque ", *Vocabulaire de la stylistique* [Paris : PUF, 1989] 349).

³³ On s'appuie sur la définition de la métonymie comme " un transfert des isotopies de dénotation " (Mazaleyrat et Molinié 216).

³⁴ Mazaleyrat et Molinié 217.

L'excellence marmoréenne l'emporte sur la main féminine, la perfection épidermique de la féminité statufiée fait négliger la chair vivante, la véhémence démiurgique oblitère le vil outil employé, la translucidité et la viridité champêtre transcendent l'eau et l'herbe quelconques.

c) Euphémisme et litote

La représentation épideictique écarte la contingence pour ne valoriser que l'Idée, la fiction des corps réels. Proche de la *morbidezza* en peinture, l'euphémisme introduit le bémol³⁵ des contenus axiologiques ; au sein d'une formulation périphrastique, l'adjectif qualificatif modalisateur (*doux*) et la lexie de registre psychosomatique (*chaleur*) taisent toute l'incandescence taboue de la jouissance amoureuse : " une *douce chaleur* qui me pénètre, entre dans mes veines, et m'enflamme " (450). La métaphorisation et la médicalisation de cette *petite mort* dépeignent les effets poétisés plus que d'avouer le mobile physiologique contingent dans l'expression suivante : " quelle *langueur* m'enchaîne encore ! " (452). La litote, ressortissant à la suggestion³⁶, valorise les prérequis connotatifs en vue d'une explicitation ultérieure par la lecture : " un sentiment *délicieux* " (450), " un *baume* qui les assoupit " (450), " La *source de tous nos biens* " (451). La modération de l'adjectif qualificatif (*délicieux*) sous-entend la narcose cœnesthésique, la figuration métaphorique (*baume*) donne à penser la satisfaction du sommeil érotique, le complément de caractérisation (*X de Y*) encense le plaisir amoureux du couple : autant de procédés stylistiques qui dissipent l'incontestable massivité du groupe (dans son sens sculptural), de la conjugalité consacrée.

2. La *skiagraphie* ou le dessin des spectres

a) L'ombre sans la proie

La peinture est l'écriture des ombres, des illusions dues à la réalité et ce en souvenir de son origine mythique : " la peinture se réduirait

³⁵ " Figure macrostructurale selon laquelle le récepteur est conduit à interpréter un segment de discours comme une atténuation qui masque, pour des raisons de tabou ou d'opportunité, la nature exacte du sens référé " (Mazaleyrat et Molinié, " Euphémisme ", 139).

³⁶ " Figure macrostructurale selon laquelle on dit moins pour faire entendre plus. [...] La litote s'oppose à l'euphémisme, en ce que la pragmatique de l'une est d'amplifier l'information, et celle de l'autre de l'atténuer " (Mazaleyrat et Molinié, " Litote ", 203).

encore et toujours à tracer le contour de l'ombre projetée, par les corps exposés au soleil ³⁷. Faiseuse d'images par circonscription magique³⁸, sœur du geste sculpteur³⁹, ressortissant au *perigraphēin* (" enfermer dans un contour "), la peinture se place sous la tutelle de la représentation spectrale, de l'invocation de mirages⁴⁰. L'image est donc la statue⁴¹ du mensonge, la scénographie d'une fiction⁴². Les métaphores *in absentia*⁴³ organisent l'épiphanie de l'imaginaire. Elles présen-

³⁷ Quintilien, *Institution oratoire* 10.2.7 cité par Stoichita, *Brève histoire de l'ombre* (Genève : Droz, " Titre courant ", 2000) 7.

³⁸ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 35.5: " De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inuentam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, uana praedicatione, ut palam est ; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta " : " La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce : vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine " (éd. et trad. Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Dauzat [Paris : Les Belles Lettres, " Classiques en poche ", 2002] 14-15).

³⁹ Voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 35.43.12 : " De pictura satis superque. Contexuisse his et plasticen conueniat. Eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus inuenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuuenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit " : " En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, avant de l'avoir fait sécher " (132-33).

⁴⁰ La polysémie du terme *image* (" image ; représentation ; portrait ; fantôme ; apparence ") milite en faveur de l'empire de la fiction et de l'illusion, d'autant plus que le mot *image* vient d'*īmītārī* (" reproduire par imitation ; être semblable à "). Consulter, à ce sujet, Alain Rey, dir. *et al.*, *Dictionnaire historique de la langue française*, F-PR (1992 ; Paris : Le Robert, 1998) 2 : " Image ", 1 782-84 et " Imiter ", 1 785-86.

⁴¹ Au XII^e siècle, l'image avait pour signification " statue ".

⁴² En 1160, est attesté comme sens du mot *image* la " vision au cours d'un rêve ". Dans le livre d'Aurélia Gaillard, on lit une confirmation des intuitions et des analyses ici exposées et défendues : " toute statue est un secret qu'on dévoile [...] tout regard, est statue, pétrification " (56).

⁴³ " Dans la métaphore *in absentia*, seul le terme tropique est donné, et le lecteur doit faire tout le travail de démontage puis de recombinaison sémantiques, jusqu'à l'identification de la valeur connotative qui est à la base du transfert " (Mazaleyrat et

tent l'élément métaphorique sans sa doublure référentielle ; est livrée à la lecture une visibilité fictive, une réalité imaginée, allégée du faix réel. Par exemple, la transmutation poétique du miel en hostie lumineusement céleste, en offrande visuelle et savoureuse (" l'or de cette manne liquide a séduit ses yeux " [450], " dévorer les rayons " [450]⁴⁴) s'effectue au prix d'un oubli de la banalité de la substance sucrée. De même, l'image biblique des substances amères (" avaler le fiel et l'absinthe " [450]⁴⁵) cristallise la violence peccamineuse plutôt que le rappel des ordinaires tourments passionnels. Mieux que la nomination du sommeil comme cause de l'assoupissement, ce sont ses effets qui sont salués : une coloration sensuelle de la mine féminine : " ses joues qu'il [le sommeil] détrempe légèrement " (451) : cette " érubescence [...] [signe une] reconversion du tactile dans le visible "⁴⁶. L'épiphanie épidermique sanctionne la levée du visible.

b) Illusions

La nouvelle construit la similitude, le règne du semblable, le brouillage des possibilités d'identification, le dérèglement des velléités de discrimination entre modèle et copie : " C'est de l'animation du modèle qu'est déduite son incarnation en tableau "⁴⁷. La *mimêsis* produit des visibilités dont elle dénonce aussitôt le mensonge de l'artifice ; les visages des deux êtres, leurs " figures " (446), ne scellent pas leur appartenance biologique puisqu'elles sont celles de " deux automates " (448)⁴⁸. Le dévoilement se fait déception au fil d'un texte qui met en place les mises en abyme. Le tableau découvert dans le temple ruiné n'est identifié qu'au terme de l'avis autorisé de Didime : " Après avoir considéré cette peinture avec des yeux éclairés par ceux de Didime " (447). Sans ce dernier, n'aurait-il pas autre chose que gravats illisibles, invisibles pour l'œil amateur ? Bref, un avènement langagier sans événement artistique ; l'objet d'art est enfermé dans une altérité mutique que seul le sage Didime peut pallier et ce sur la requête de ses disciples : " nous l'engageâmes à nous raconter tout ce que la tra-

Molinié, " Métaphore ", 213).

⁴⁴ Voir Ct 5.1 : " comedi favum cum melle meo " : " Je mange mon rayon de miel avec mon miel ".

⁴⁵ Voir Lm 3.19 : " Recordare paupertatis, et transgressionis meae, / absinthii et fellis. " : " Souviens-toi de ma misère et de mon angoisse : / c'est absinthe et fiel ! ".

⁴⁶ Stoichita, *L'Effet Pygmalion* 39.

⁴⁷ Stoichita, *L'Effet Pygmalion*, 88.

⁴⁸ Voir " Hæret, ut e Pario formatum marmore signum " : " il reste / Pétrifié, une statue sculptée dans le marbre de Paros " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.419.134-35).

dition des poètes avait pu fournir à Panenus, sur un sujet qui nous paraissait stérile " (447). Après le discours de légitimation *de* la peinture qui lança le discours *sur* le sujet de peinture, un autre dispositif de mise en abyme retarde le contact immédiat du *je* avec l'œuvre d'art : la scénographie de la peinture en atelier (le miroir pour l'autoportrait dans le studio) place la représentation sous le sceau de la réflexion, de la réfraction mensongère :

Je ne sais si ce miroir naturel n'était point un incident placé par le peintre, pour faire entrevoir l'origine de l'amour-propre né avec nous (447)

ses yeux à demi baissés paraissaient s'échapper avec un souris fin sur son image que réfléchissait un petit ruisseau (447)

Mimêsis au second degré⁴⁹, la représentation iconographique trouve son pendant dans la présence du miroir, dans la duplication chimérique qu'il instaure d'une réalité déjà problématique. Jean-Pierre Vernant parle de " double irréel ressemblant "⁵⁰ : cette ombre portée qui conteste l'unicité du modèle. La peinture s'attache à figurer le " Spem sine corpore "⁵¹ de la légende de Narcisse, la présence floue sans la massivité charnelle, la fugace silhouette sans sa caution corporelle, le profil perdu en quête de sa figure véritable.

c) Écrire les ombres

La peinture relève d'un exorcisme érotique, d'une conjuration de la mort de l'être aimé et la statue est une image dressée de l'absent, érigée en geste propitiatoire. Des *tenant lieu de* qui obéissent à l'" *effet* de ressemblance "⁵². Ce *kolossos* écrit l'animation défunte, la dé-

⁴⁹ Voir Platon, *Le Sophiste* 239d : " les images que l'on voit sur l'eau et sur les miroirs, ainsi que les images peintes ou sculptées, et d'autres choses analogues et du même genre " (131). À ajouter, bien évidemment, *La République* 10.595a-608d.

⁵⁰ Cité par Stoichita dans sa *Brève Histoire de l'ombre* (26).

⁵¹ " cet être sans corps " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.417.134-35).

⁵² Gilles Deleuze, " Appendices ", *Logique du sens* (Paris : Minuit, " Critique ", 1969) 1.297. Selon le philosophe, il y a une partition rigoureuse à effectuer entre la copie et le simulacre ; la première est " une image douée de ressemblance " (297), celle-là est " une image sans ressemblance " (297) puisque la seconde possède " une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la représentation* " (302) tandis que la copie " ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose " (296) ; en effet, les copies sont " possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance " (295). Pour l'analyse complète des notions de " copie " et de " simulacre " chez Platon, lire " Simulacre et philosophie antique " in " Appendices ", 1.292-307.

sertion existentielle : " Le *kolossos* apparaît, en tant que double, comme associé à la *psuchè*. Il est une des formes que peut revêtir la *psuchè*, puissance de l'au-delà, quand elle se rend visible aux yeux des vivants "⁵³. Prométhée concurrence les dieux pour leur disputer leur prérogative créatrice. Il singe les fabricants d'*eidôlon*⁵⁴ : " devenons rivaux des Dieux : *imitons leur puissance et leurs œuvres* [...] il modela d'après les Dieux mêmes ce chef-d'œuvre inconcevable " (447). Le geste de sculpteur rebelle redouble la genèse olympienne, réitère la virtuosité magique du métallurgiste vulcanien : " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au bronze, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant le feu divin de ses deux masses de terre, soudain les anime et les rend vivantes " (448). Ses œuvres dupliquent les simulacres : " il prit le reste de la terre qu'il avait toute préparée, ne fit que la broyer un peu pour la subtiliser davantage, et forma la femme ; véritable copie de l'homme, aussi originale que le modèle " (448). La *skiagraphie*⁵⁵ trahit sa logique interne, une (mise en) œuvre d'illusion à partir d'une représentation seconde de la réalité : la mise en visibilité d'une absence, la spectacularisation d'une contrefaçon chimérique. Comme le potier met en fiction la glèbe première⁵⁶, le peintre dessine le visage fictif de la semblance dès lors que ces deux artistes s'évertuent à la *zôgraphêma*⁵⁷. Au rebours de la position rubéniste de Roger de Piles pour lequel le coloris avait été le moyen pour le *Deus Pictor* de discriminer les êtres, de sanctifier leurs différences par la

⁵³ " Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* ", *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* (1965 ; Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996) 329.

⁵⁴ À ce propos, Jean-Pierre Vernant avance une définition : " de l'*eidôlon*, double fantomatique, présence ici-bas d'une réalité surnaturelle, on est passé à l'*eidôlon*, artifice imitatif, faux-semblant, au sens où l'entend Platon " (" Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* ", *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* [1965 ; Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996] 6). L'*eidôlon* vient d'*eidōs*, terme grec qui désigne l'ombre des morts dans l'Hadès chez Homère, *Odyssée* (fin du VII^e s. av. J.-C.) 11.476 : " fantômes insensibles des humains épuisés " (in *Iliade – Odyssée*, éd. et trad. Victor Bérard, Jean Bérard et Robert Flacelière [Paris : Gallimard, 1955] 707). Pour poursuivre la réflexion sur ces problématiques abyssales, lire Cassin, dir., " Eidôlon ", 335-41 (article de G. Simon).

⁵⁵ Du grec *skia* : " ombre " et de *graphein* : " écrire ".

⁵⁶ Il convient de relever que le verbe latin *fingere* (en grec : *plassô*) désigne " l'activité d'inventer des fictions comme l'art de modeler dans l'argile " (voir le *fīgūlus* : " le potier ") ; le nom commun *fīgūra* signifie, donc, " le pétrissage comme acte créateur " (voir le *fictōr* : " le pâtissier, le sculpteur ").

⁵⁷ Le terme grec signifie, littéralement, " la représentation de l'être vivant " : voir Platon, *Phèdre* (385-370 av. J.-C.) 275c-d.

peinture⁵⁸, Meusnier de Querlon envisage la représentation – dans son idéalité, dans sa fiction – comme l'élimination de la reconnaissance, comme le blocage de l'illusion mimétique. La question de la représentation de la personne⁵⁹ mobilise la sculpture et la peinture en un récit mythique de l'androgynie, lieu du brouillage du masculin et du féminin, du réel et de la fiction. Denis Diderot nous alertait, jadis, dans ses *Essais sur la peinture* sur ces formes de fourvoiement : " Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art ; et, réciproquement [...] il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature "⁶⁰.

Pour un androgyne (du langage) de l'art

Ah ! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé [...]"⁶¹.

1. Idea

a) L'alternance identitaire déjouée

Les thèses esthétiques que promeuvent *Les Hommes de Prométhée* (1748) rencontrent l'argument mythologique et ce à dessein de proposer une mythopoétique de l'Art. Le dépassement androgyne⁶² aban-

⁵⁸ Voir " en les [les êtres] rendant colorés et visibles, il [Dieu] a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans sa toute puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait confondu sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns les autres " (Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, " Seconde conversation " [1677]) cité par Lichtenstein dans *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989 ; Paris : Flammarion, " Champs ", 1999) 2.179-81.

⁵⁹ Le mot vient du verbe *persōnāre* : " le masque fait résonner la voix " ; quant à son équivalent grec : *prosōpon*, il désigne : " ce qui est face au regard ; le visage ; la façade ; la personne ; le masque " (voir Aristote, *Poétique* 5.1449a 36).

⁶⁰ Cité par Michael Fried dans *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990) 2.89.

⁶¹ Rousseau 2 : 1 228.

⁶² On suit, en cela, les propositions de Platon : " Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui, cette catégorie n'existe plus " (*Le Banquet* 189e, éd. et trad. Luc Brisson [Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1998] 114-15). Cela rejoint les analyses de Jean Molino : " entre les deux pôles du masculin et du féminin surgit une catégorie médiatrice, l'androgynie, qui permet de passer d'un pôle à l'autre et de penser en même temps les deux termes de l'opposition " (Yves Bonnefoy, dir. *et al.*, " An-

donne la féminisation et la divinisation traditionnelles des arts mimétiques (pictural et sculptural) : rappelons que l'historien d'art italien Giovanni Pietro Bellori, en son temps, évoquait " Cette Idée, ou Déesse de la Peinture et de la Sculpture " ⁶³. Aussi les marques exclusives de l'*animus* ⁶⁴ et de l'*anima* ⁶⁵, dans le geste viril du sculpteur et dans l'effleurement coloriste de la peinture tombent-elles devant la polarisation transcendée des identités : la conjonction de coordination (*et*) et le point-virgule appariant le masculin et le féminin, les placent en vis-à-vis :

la formation de *l'homme* et de *la femme* par Prométhée (446)
il [...] forma *la femme* ; véritable copie de *l'homme*, aussi originale que le modèle : copie faite également pour la symétrie et par le contraste, toujours discordante et née pour l'accord (448)

Parce que la femme est la " moitié de [son] être " (449), " une partie de [lui]-même " (450), l'homme se mire dans le tain du féminin et réciproquement puisque ces " *deux figures* " (446) ornent ce premier " couple humain " (446). Au nom d'un colloque de visages, d'une relation bilatérale entre " deux êtres opposés et faits l'un pour l'autre, deux amis toujours brouillés ensemble, et deux ennemis toujours en termes d'accommodement " (448), parce que l'un " se présentait *en face* " (446) de l'autre et *vice versa*, le duo archaïque s'hypostasie dans l'unification artistique, dans la représentation androgyne : " Après avoir considéré *cette peinture* [...] *ce chef-d'œuvre inconcevable* " (447). Le féminin (*la peinture*) et le masculin (*le chef-d'œuvre*) alternent pour nommer l'œuvre qui subsume les deux genres de la

drogyne (L) ", *Dictionnaire des mythologies* [Paris : Flammarion, 1981] 1 : 28).

⁶³ *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura Discorso* (1664) cité par Stoichita, *Brève histoire de l'ombre* 93.

⁶⁴ L'*animus* du forgeron, du sculpteur, bref du démiurge exemplifie la " leçon de virilité [...] [la] sorte de participation musculaire et nerveuse " qu'évoquait Gaston Bachelard à propos du " lyrisme dynamique du forgeron " dans son livre *La Terre et les Rêveries de la Volonté. Essai sur l'imagination des forces* (1948 ; Paris : José Corti, " Les Massicotés ", 2004) chap. 6, v ; la citation se trouve à la page 137 et l'expression " lyrisme dynamique du forgeron " constitue le titre du chapitre 6. On utilise les concepts d'*animus* et d'*anima* développés dans *La Poétique de la rêverie* de Bachelard (1960 ; Paris : PUF, " Quadrige ", 1986) 48-83.

⁶⁵ L'*anima* de la peinture se démontre par sa liquidité chromatique, dans son expansion fluide et passive ; la substance de la peinture, sa matérialité fuyante relèveraient donc de l'eau et de ses images : voir Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris : José Corti, 1942).

création. Qui plus est, cette dialectique identitaire est ouverte par des démultiplications chiasmatisques : " Il contemplait *son ouvrage* avec complaisance " (447), " Ces deux figures beaucoup plus parfaites que les plus excellentes *statues* d'Alcamène ou de Phidias " ; ici, le terme masculin (*l'ouvrage*) rejoint la passivation féminine de l'arrêt admiratif et bienveillant ; là, le mot féminin (*la statue*) s'entrelace aux images de paternité artistique incarnées par Alcamène et par Phidias.

b) La dualité des *je*

Désormais, s'organisent les représentations du couple primordial selon une logique de la gémellité et de la specularité dépassées. C'est en vertu du " deux " que fonctionne le texte de Meusnier de Querlon : l'alliance polarisée des matières (froide et chaude) : " *le marbre et l'airain* " trouve sa résolution dans la métallurgie accomplie : " Là comme un habile statuaire imprime en quelque sorte la vie au *bronze*, en le réparant au sortir de la fonte, tel Prométhée en approchant le feu divin de ses *deux masses de terre*, soudain les anime et les rend vivantes ". Le métal étincelant (*le bronze*) est l'horizon promis au couple issu du tuf chthonien. Le chiffre de la dualité assure de rencontrer sa fusion rédemptrice par l'art démiurgique : " ils sortirent des mains de Prométhée " (448). Les deux *ego* accèdent aux *ils* anonymes du groupe d'art. Le lecteur assiste à l'émergence du nouveau genre de l'Art, de nature dorénavant androgyne. Le couple est une sorte de Janus originel, que régit le principe d'harmonie : " Leurs âmes ont passé dans leurs yeux : c'est là qu'elles se montrent, et se communiquent " (449), " leurs yeux s'ouvrent et brillent du feu " (448). La prise de conscience mutuelle des deux êtres, leur émergence cognitive à l'unisson révèlent qu'ils ne sont que l'écho, le double, l'image l'un de l'autre, l'ombre portée de la présence de l'autre. L'expérience spéculaire se donne à lire dans l'emploi des verbes pronominaux : " ils se contemplent avec une curiosité bien plus vive, et avec un secret intérêt " (449). Le regard du *je* part de lui-même pour se viser lui-même dans une chorégraphie réflexive, trajet cognitif également pris dans les orbes du regard autocentré et excentré d'autrui⁶⁶. C'est l'expérience

⁶⁶ Une anecdote que rapportent les *Cahiers* de Paul Valéry illustre la connexion entre la visibilité et l'animation : " Quand j'étais un enfant qui dessine des bonshommes sur ses cahiers, j'avais un moment solennel. C'était quand je mettais à mes bonshommes, des yeux. Quels yeux ! Je sentais que je leur donnais la vie et je sentais la vie que je leur donnais. J'avais les sensations de celui qui souffle sur la boue. " (" Arts et esthétique ", *Cahiers II*, éd. J. Robinson [Paris : Gallimard, 1973] 2 : 923). Donner la vue et voir (et finalement être vu) inaugurent l'existence chez la créature

de Narcisse⁶⁷ que dédouble et redouble le couple créé par Prométhée.

2. Tableau vivant de la hiérogamie

a) Liaison narcissique

Se justifie, donc, la scopophilie⁶⁸, cette transaction égalitaire des regards, cette circulation alternée des visibilitées chez les créatures de Prométhée. La découverte bouleversante (*la curiosité, l'intérêt*) de la radicale différence identitaire : " ils se contemplent avec une curiosité bien plus vive, et avec un secret intérêt " succède à une soudaine conscience de soi : " leurs premiers regards tombent sur eux-mêmes ". Ce constat *de visu* revient pour le moi à être précipité dans l'être, malgré lui. À partir de ce nouveau savoir, la pulsion optique travaille le *je* à outrepasser son aire de vision pour une appréhension tactile d'autrui, bref une captation érotisée de la chair étrangère : " Le plaisir qu'ils ont à *se voir* n'est plus borné à l'impression de la vue ". L'envie optique s'approfondit en besoin haptique. Ainsi s'annonce le double sacre du visible et du regard engagé, incarné : " on dirait que tout vient d'éclorre en même temps, *le spectacle et les spectateurs* " (449) : Prométhée a créé l'objet à voir et le sujet du voir, solidaires dans une relation fusionnelle et fantasmatique : " *tes yeux* t'assurent mieux l'empire sur moi " (452). Ce fonctionnement narcissique⁶⁹ trahit la participation du sujet à ce qu'il voit, avère la dette pulsionnelle et identitaire

sans identité ni regard. Dans cette expérience enfantine, sont confondus le surplomb animateur du démiurge Pygmalion et l'" homoérotisme " de Narcisse impliqué, déjà saisi par ce qui s'éveille. Par ailleurs, la note 9 (649) de l'édition bilingue des *Métamorphoses* d'Ovide enseigne que, si on peut lire " Si se non noverit " : " S'il ne se connaît pas " (3.348, 130-31), d'autres manuscrits proposent : " Si se non viderit " : " s'il ne se voit pas " (voir n. 9, 649). Quand il s'agit de l'expérience qu'endure Narcisse, il est probant que la connaissance a partie liée avec la perception ; l'invisibilité ontologique de Narcisse prépare l'avènement érotique de son apparition statufiée dans le champ de sa conscience subséquemment fascinée.

⁶⁷ Voir " Se cupit imprudens et qui probat ipse probatur " : " Inconsciemment, il se désire, est à la fois sujet et objet de sa quête " (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.425. 134-35).

⁶⁸ Ou scoptophilie, autre mot pour désigner la *Schaulust* chez Sigmund Freud. Voir *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, éd. et trad. P. Koeppl (Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 1987) II, [5], 123-27 et *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones (1908-1939)*, ed. R. Andrew Paskauskas, 44, " Sigmund Freud to Ernest Jones ", 20 November 1910 (Washington : Library of Congress, 1993) 77-78.

⁶⁹ Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967 ; Paris : PUF, " Quadrige/Dicos poche ", 2004) " Narcissisme ", 261-63 et " Narcissisme primaire, narcissisme secondaire ", 263-65.

contractée à l'égard du spectacle : une gratitude ontologique⁷⁰, une gratification identitaire⁷¹, une grâce esthétique.

b) Tableau d'un *autre* genre

" Le XVIII^e siècle [...] est [...] la mode des 'tableaux vivants' ", rappelle opportunément Victor I. Stoichita⁷². Le spectacle célèbre son empire dans les reflets majorés de son plein exercice et des identités qu'il gouverne : " formez-vous de tout cela *l'idée d'un tableau* que je ne puis vous crayonner que bien faiblement " (446). Cette théorie de la *mimêsis*, cette iconographie de la Fiction s'accomplissent dans la hiérogamie suprême du couple ancestral : " attachée à lui comme la vigne se lie à l'ormeau " (450)⁷³. Le lecteur déchiffre l'assomption de la psyché masculine dans la perte amoureuse : " quelle langueur m'enchaîne encore ! " (452), obéissant en cela à une gradation qui abandonne l'imagination onirique pour aborder le désir, cette érotique de l'image : " de délices en délices, des bras de Morphée dans ceux de l'Amour " (451). L'imagination narcotique cède le pas à la faculté désirante de faire tableau animé, *tableau vivant*⁷⁴ quand cette visibilité spectaculaire s'émancipe de l'obligation des corps, quand toutes les césures (masculin et féminin, spectateur et spectacle...) sont résolues grâce à une visibilité intermédiaire, médiatrice... androgyne⁷⁵. L'os-

⁷⁰ Ici est évoquée la reconnaissance de l'être pour l'être reçu dès lors que le *je* entérine sa subjectivité dans ce qu'il perçoit de lui intimement. Ovide résume l'affaire dans le mythe de Narcisse de la manière suivante : " Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse " : " Et il admire tout ce qui en lui est admirable " (*Les Métamorphoses* 3.424134-35).

⁷¹ Donald Woods Winnicott expliquait cet état de fait en ces termes : " Que voit le bébé quand il tourne le regard vers le visage de la mère ? Généralement ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit " cité dans Alain de Mijolla, dir., *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, vol. 2 (2002 ; Paris : Hachette Littératures, " Pluriel ", 2005) 2 : " Narcissisme ", 1133 [article de Michel Vincent].

⁷² Stoichita, *L'Effet Pygmalion* 164.

⁷³ Voir Ps 128 (127) 3 : " *Uxor tua sicut vitis abundans / in latèribus domus tuæ* " : " Ton épouse : une vigne fructueuse / au cœur de ta maison " et Jn 15,4 : " *Manete in me, et ego in vobis* " : " Demeurez en moi, comme moi en vous ".

⁷⁴ Je me permets de dire toute ma dette à l'égard des recherches du professeur Bernard Vouilloux et, pour les besoins de la cause, de son livre magistral *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (Paris : Flammarion, " Idées et recherches ", 2002). Ma 3^e partie se place, bien modestement, sous la tutelle inspirante de l'" Ouverture : Rhétorique et peinture : faire tableau ", 11-39.

⁷⁵ Reportons-nous à ce qu'écrit Jean Molino dans son article sur l'androgyne : " à la fois *animus* et *anima*, l'homme est double et oscille entre les deux pôles d'une tota-

cillation désignative dans le texte de Meusnier de Querlon, touchant à l'œuvre d'art, signale le statut frontalier de l'événement visuel ; tantôt, la spécificité fragmentaire arrime la représentation picturale à l'éternité pétrifiée : " un grand morceau de peinture " (445), " morceau de peinture " (446) ; tantôt, l'*evidentia* du reliquat dépièce la cohérence sculpturale, la ravale à une macule sans projet : " une pièce de marbre " (445), sorte de stèle funéraire en l'honneur du projet mimétique disparu : " cette base de marbre, poids inutile, dont il n'a point voulu charger son vaisseau " (445-46). De quoi s'agit-il ? De la transfiguration des corps en statues vivantes, de la transmutation du visible en simulacre, de la présentation d'images sans corps et sans présence. À ce moment-là, peut retentir l'exclamation finale : *Anch'io son pittura !* (" Moi aussi je suis tableau ! ").

Je péris par l'excès de vie qui lui manque⁷⁶.

La nouvelle *Les Hommes de Prométhée* (1748) narre la genèse des premières statues humaines sous le patronage mythique des figures de démiurge, Pygmalion et Prométhée. Entre effigie et simulacre, entre représentation et fantôme, la créature prométhéenne s'offre à la visibilité publique lors de son émergence artistique. Cet accomplissement esthétique fut louangé par un verbe épideictique, c'est-à-dire par la puissance langagière d'ostentation. Il n'empêche que la perfection monumentale de ces corps archaïques est entrée en tension avec la *mimêsis* de Narcisse, incertaine de ses prérogatives descriptives, doublée, trahie par une idéalisation si exigeante que le séjour incarné des êtres et leur visibilité plénière furent déjoués, rejoués. Afin de conjurer le regard aveugle de l'idole⁷⁷, afin de briser l'anathème de la *mimêsis* déceptive, l'écrivain du XVIII^e siècle élabore une mythopoétique de l'Art pour faire entendre une nouvelle légende : une esthétique androgyne, d'abord, propre à articuler les exclusions paradigmatiques de l'identité, ensuite, apte à pacifier les imaginaires antagonistes de la peinture et de la sculpture, enfin, susceptible de *faire tableau* des corps " artialisés "⁷⁸, proposant, au final, à la fois une visibilité précaire de l'Idée

lité qu'il cherche à reconstituer " (Bonney, dir., " Androgyne [L]' ", 28).

⁷⁶ Rousseau 2 : 1 228.

⁷⁷ Voir " l'œil de la sculpture [...] ne peut que montrer l'absence de regard " (Lichtenstein, *La Tache aveugle* 116).

⁷⁸ Voir Alain Roger, *Nus et paysages, Essais sur la fonction de l'art* (Paris : Aubier, 1978).

incarnée dans la pierre immobile et une *mimêsis* crédible de la contre-façon iconographique. " Ars adeo late arte sua ! "⁷⁹.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Aristote. *De l'âme*. Éd. et trad. R. Bodéüs. Paris : Flammarion, " GF-Flammarion ", 1993.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*. 1948. Paris : José Corti, " Les Massicotés ", 2004.

---. *La Poétique de la rêverie*. 1960. Paris : PUF, " Quadrige ", 1986.

---. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, " Critique ", 1969.

Freud, Sigmund. *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. 1905. Éd et trad. P. Koepfel. Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 1987.

---. *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones (1908-1939)*. Éd. R. Andrew Paskauskas. Washington : Library of Congress, 1993.

Hésiode. *Théogonie*. Éd. bilingue Annie Bonnafé. Paris : Rivages, " Rivage poche/Petite bibliothèque ", 1993.

---. *La Théogonie. Les Travaux et les jours*, et autres poèmes. Éd. et trad. Philippe Brunet et Marie-Christine Leclerc. Paris : Livre de Poche, " Classiques de Poche ", 1999.

Homère. *Iliade – Odyssée*. Éd. et trad. Victor Bérard, Jean Bérard et

⁷⁹ " L'art véritable cache parfaitement l'artifice ! " (Ovide, *Les Métamorphoses* 10.247, 406-07).

- Robert Flacelière. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1955.
- Longin. *Du sublime*. Éd. et trad. J. Pigeaud. 1991. Paris : Rivages poche, " Petites Bibliothèques ", 1993.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. bilingue Danièle Robert. Paris : Actes Sud, " Thesaurus ", 2001.
- Platon. *Le Sophiste*. Trad. Néstor-Luis Cordero. Paris : " GF-Flammarion ", 1993.
- . *La République*. Éd. et trad. G. Leroux. Paris : " GF-Flammarion ", 2004.
- . *Phèdre suivi de La Pharmacie de Platon de Jacques Derrida*. Éd. et trad. L. Brisson. Paris : " GF-Flammarion ", 1989.
- Pline l'Ancien. *Histoire naturelle*, XXXV. Trad. Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Les Belles Lettres, " Classiques en poche ", 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Vol. 2. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1964.
- Valéry, Paul. *Cahiers II*. Éd. J. Robinson. Vol. 2. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 1973.
- Wald Lasowski, Patrick, dir. *Romanciers libertins du XVIII^e siècle I*. Paris : Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade ", 2000.

Sources secondaires

- Cassin, Barbara, dir. *et al. Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil et Le Robert, 2004.
- Démoris, René. " Les Statues vivent aussi : Peinture et belles antiques dans la première moitié du XVIII^e siècle ". *XVIII^e Siècle* 27 (1995) : 129-42.

- Fried, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 1990.
- Gaillard, Aurélia. *Le Corps des statues – le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*. Paris : Honoré Champion, " Les dix-huitièmes siècles ", 2003.
- Laplanche, Jean et Jean-Baptiste Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 1967. Paris : PUF, " Quadrige/Dicos poche ", 2004.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. 1989. Paris : Flammarion, " Idées et Recherches ", 1999.
- . *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris : Gallimard, " NRF Essais ", 2003.
- Mazaleyrat, Jean et Georges Molinié. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : PUF, 1989.
- Mijolla, Alain de, dir. *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*. Vol. 2. 2002. Paris : Hachette Littératures, " Pluriel ", 2005.
- Molino, Jean. " Androgyne (L') ". *Dictionnaire des mythologies*, A-J. Dir. Yves Bonnefoy et al. Paris : Flammarion, 1981. 1 : 27-29.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 1961. Paris : PUF, 1989.
- Poulot, Dominique. *Les Lumières*. Paris, PUF, " Premier cycle ", 2000.
- Rey, Alain, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*, F-PR. 1992. Paris : Le Robert, 1998.
- Riout, Denys. *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. 1996. Paris : Gallimard, " Folio/essais ", 2006.

- Roger, Alain. *Nus et paysages, Essais sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 1978.
- Serres, Michel. *Statues. Le Second livre des fondations*. 1987. Paris : Flammarion, " Champs ", 1989.
- Stoichita, Victor I. *Brève Histoire de l'ombre*. Genève : Droz, " Titre courant ", 2000.
- . *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Droz, " Titre courant ", 2008.
- Vernant, Jean-Pierre. " Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le kolossos ". *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. 1965. Paris : La Découverte, " La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales ", 1996.
- Vouilloux, Bernard. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion, " Idées et recherches ", 2002.