

Pascal QUIGNARD, écrivain, « Comment figurer la pensée ? ».

Comment la peinture peut-elle parvenir à figurer la pensée ?

Comment peindre l'âme capturée par quelque chose qui est encore en elle une énigme ?

Comment figurer l'intérieur de la tête en proie à ce qui la déconcerte ?

Comment montrer l'univers psychique livré à l'absence de tout contenu identifiable ?

Et comment faire sentir, par celui qui contemple une image, ou bien le déchirement entre deux options contradictoires, ou bien l'isosthénie entre les arguments, ou bien la quête des mots, ou bien l'aporie et la détresse ?

Dans ce monde que je cherche à représenter, la symbolisation n'est pas encore acquise. La pulsion n'a pas encore trouvé sa représentation. L'affect n'a pas pris son parti. Le concept n'a pas trouvé son mot. Dans ce monde l'acte n'est pas actuel.

Je ne puis procéder à cette quête de la figuration du monde intérieur invisible qu'à l'aide d'images.

Pour introduire à cette *imagination* de la pensée, trois images m'ont été nécessaires, méditant à ma place. L'une, romaine, préservée en 79 grâce à l'éruption du Vésuve. Une autre, beaucoup plus ancienne, appartient au monde étrusque. Enfin une espagnole, qui a été exécutée entre 1631 et les premiers mois de l'année 1639.

PEINTURE POMPÉI ENTIÈRE

C'est la Médée méditante de la maison des Dioscures.

D'abord « med » est la racine du nom de Médée. Du nom de Médée, trois mots, en latin, en italien, en français, dérivent encore. Midi. Médecine. Méditer.

Je reprends ces trois points. Médée est *midi*. Médée est la petite fille du Soleil. Le soleil à son plus haut définit midi. C'est le moment le plus *brillant* du jour. C'est le point le plus *haut* du parcours de l'astre dans le ciel. C'est le moment le plus *visible* du temps.

Le mot de *médecine* vient du nom de Médée la magicienne. Les « médecines » de « Médée », ce sont les onguents, les oints, les christes, les baumes, tout ce qui permet à Médée de *re-médier*.

Enfin Médée est celle qui médite (*meditari*), qui pré-médite, c'est-à-dire qui voit à l'avance, qui voit en songe.

De même que le mot de méditation en latin procède du nom même de Médée, de même se tient derrière Médée la Magna Mater, la Grande Mère de la montagne, Mèter Oreia. Elle est la chamane qui voit, à l'intérieur d'elle-même, ce qui monte et va surgir.

En grec les *medea*, ce sont les testicules, que les hommes se tranchent avec le couteau de pierre et qu'ils déposent sur l'autel de cette même Grande Mère, de Cybèle.

Kronos prit, des mains de sa mère, la faucille, et coupa les *medea* du Ciel. Les couilles tombèrent dans l'océan. Aphrodite surgit de cette écume.

Aphro-dite veut dire la produite de l'*aphros*, celle qui est née de l'*écume* du père dans la mer.

Comme Aphrodite est la fille du Ciel, Médée est la fille du Temps.

Médée est Midi, c'est-à-dire : elle est le *temps arrêté en elle*.

À midi, arrivé au plus haut du ciel, le soleil arrête sa course, lâche les rênes.

Midi Médée médite.

Sur la fresque de la maison des Dioscures Médée est debout dans le temple d'Héra.

Midi Médée médite.

Elle a un air étrange, recueilli. Elle tient ses paupières baissées. Ce qu'elle médite *monte* en elle. Elle n'a pas encore d'intention. Elle hésite. Elle aime les petits. Elle hait son époux. Quelle est la plus grande joie pour une femme ? Se venger de son époux qui lui a été infidèle ? Préserver les petits qu'elle a eus de lui ? Elle est *partagée* : elle médite. Elle est *déchirée* : elle médite. Sa tête est penchée sur la droite. Elle est extraordinairement belle et dense. Elle se tient toute droite, face à nous,

à l'extrémité droite de la fresque. Cela grandit en elle. Elle tient toute droite, à deux mains, son épée contre son flanc.

Tout à fait sur la gauche, on voit le vieux pédagogue Tragos qui surveille les enfants.

Presque au centre de la fresque, les deux enfants, Merméros et Phérès, jouent aux osselets qu'ils *sont en train de devenir*.

Bien sûr, soudain elle va les tuer – mais on ne la voit pas tuer.

Bien sûr, aussitôt après, elle soulèvera sa tunique ; elle écartera ses jambes ; avec son épée elle nettoiera l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle a conçu de Jason – mais on ne voit rien de tout cela.

Mèdeios est le nom de l'enfant non né – du troisième enfant qui ne naquit jamais, que sa mère, Mèdeia, nettoya avec le fer de son épée avant que son corps parût dans le jour. La peinture antique ne montre jamais l'anecdote. On n'assiste pas au geste cruel. On voit seulement, dans une autre fresque - dans la Médée d'Herculanum - par la position de l'épée posée sur le bombement du sexe maternel, une étrange contiguïté.

Dans les oeuvres antiques les éléments sont le plus souvent laissés épars, comme des pièces de puzzle déversées en vrac sur l'espace de la table – et qui n'ont pas encore configuré l'image qui dans l'espace de la peinture est absente.

ZOOM TÊTE MÉDÉE

À l'intérieur du temple d'Héra Médée abandonnée médite. Elle est toute entière à l'écoute de son corps au sein duquel les forces se combattent. La méditation dans le monde antique s'imagine comme un débat de voix qui a lieu à l'intérieur du corps. D'étranges envies terribles s'avancent en elle, divergent en elle, s'opposent en elle, parlent en elle.

Elle *dialogue* avec elle-même.

Elle pense - et il faut méditer cet air, sur son visage, qui n'a rien de furieux. C'est même un air paisible. Ou même, un air heureux. Elle est peut-être heureuse. Le songe de vengeance peut-être l'enchanté-t-il. Peut-être la peine de Jason, qu'elle aperçoit comme un horizon, l'emplit-elle de bonheur. Le temps autour d'elle, à la limite d'elle, concentré à l'intérieur de son visage, entre son front couvert de lumière et ses yeux, semble arrêté. De même que dans la volupté, le temps est comme *entièrement épanché*, de même une joie intense vient se déverser, sa bouche s'entrouvre. Il est vrai qu'une allégresse fabuleuse peut envahir le corps quand on songe à la souffrance qu'on peut infliger à celui qu'on hait le plus au monde.

En amont du temps, indécise, la Medea de Sénèque écoute l'une et l'autre des forces qui s'affirment en elle.

Peu à peu quelque chose se lève en elle et va l'emporter.

Comme le soleil monte, comme il se lève sur le monde, Médée, debout, s'érige sur la paroi.

Le glaive dressé à l'extrême droite de la fresque accentue cette rigidité qui a saisi son corps.

Elle est en proie à la *poussée* de la force.

Elle va être aux prises avec la *marée montante* de sa détermination, ou de sa pacification, ou de l'augmentation vindicative qui peut aller jusqu'à l'explosion colérique.

C'est ainsi que la fresque solaire, grecque, si éclatante, si vaste, de Pompéi, la fresque plus sombre, plus anxieuse, toute droite, verticale, romaine, d'Herculanum, présentent toutes deux Médée à la *croisée* des chemins de sa colère. Comment est montrée la pensée ? La pensée est montrée dans « l'instant d'avant » de la décision qui peut être aussi bien celle de la mort comme elle peut être celle de la vie. À sa droite, les enfants *jouent encore*.

Ce qui est montré sur les fresques antiques, ce n'est pas du tout ce que les modernes y perçoivent : ce n'est pas Médée méditant ses meurtres. Il est possible qu'au contraire, au yeux du peintre fresquiste, Médée cherche de toutes ses forces à éteindre son désir de vengeance et prépare sa pitié, son pardon, son apatheia. Rien ne dit en tout cas qu'elle cherche, ou non, à amplifier ou à

dérivée l'élan (ce que les Stoïciens appellent la *hormè*) qui la traverse, à exciter ou à réprimer sa colère.

Elle est comme l'orage.

Elle est comme l'orage à l'instant où la nuée s'accumule dans le ciel, avant qu'on sache s'il passe ou s'il crève.

Plus précisément encore : la peinture antique ne représente pas l'action qu'elle évoque : elle figure l'instant qui la précède. Sur les deux fresques qui nous restent de l'antiquité, Médée est exactement le *temps suspendu avant l'orage* (le silence, l'immobilité, la lourdeur avant que l'orage tonne, illumine, éclate, dévaste le lieu).

Dans le moment que représente la peinture romaine, l'anecdote est absente, on *ignore encore* l'action qui va survenir.

PEINTURE TARQUINIA ENTIÈRE

Achille se tient en embuscade, il est entièrement dissimulé par le puits, il s'apprête à tuer Trôilos qui arrive à cheval.

Je vais m'attarder maintenant sur cette fresque plus ancienne, d'origine grecque, peinte en Étrurie. Cette fresque est celle qui tombe sous les yeux quand on entre dans la tombe des Taureaux après avoir descendu la dizaine de marches sous la terre. On pénètre dans l'ombre et l'humidité grise. Elle est juste au centre de la salle. Dans l'obscurité, elle est incroyablement belle tant elle est claire. C'est une des plus paisibles peintures du monde. Il faut la lire à partir de la droite. Le magnifique cheval blanc vient de la droite et se dirige vers la gauche. Ce qu'on voit tout d'abord c'est Trôilos chevauchant lentement un cheval blanc immense dans la paix. C'est le soir. C'est la douceur du soir. Il vient de quitter les portes Scées. Il va faire boire son cheval à la fontaine. On sait que c'est le soir parce que, sous le cheval, entre les jambes du grand cheval blanc, le fresquiste a peint un soleil rouge qui se couche : il est déjà à demi plongé sous l'horizon.

Sur son cheval immense le jeune Trôilos tient ses rênes dans la main droite ; il tient dans son autre main sa longue lance.

Tout à gauche, face à nous, caché par le puits, Achille, un peu *replié* derrière les grandes pierres rectangulaires, se tient en embuscade. Trôilos ne le voit pas. Il n'est pas seulement aux aguets : tout son corps est prêt à passer à l'attaque. Comme un félin, il prémédite son bondissement et son meurtre.

C'est l'instant d'avant.

L'action n'est même pas *commencée*.

Le ressort en est remonté, mais on est censé en ignorer encore la fin.

C'est l'embuscade elle-même qui est figurée. Si la peinture ancienne n'est pas une représentation qui met en scène l'action, c'est parce qu'elle est encore une embuscade qui observe les éléments qu'elle met en place sans qu'elle les assemble encore dans l'assaut et la préhension.

La contemplation (la *theôria*) est encore soumise au guet (au guet de chasse) qui en fut la source visuelle.

La peinture ancienne est un reste de guet.

Je propose d'intituler, en grec, cette fresque : Achilleus aposkeuôn.

Durant des millénaires, des centaines de millénaires, les hommes, leurs proies, qui sont aussi leurs prédateurs, se sont fait face.

En amont de la contemplation esthétique : le guet.

Le guet avant l'action : c'est-à-dire avant la mise à mort.

J'ajoute ceci qui a peut-être son importance : Pourquoi Achille, le courage même, le héros éponyme du courage, va-t-il tuer, en recourant à une aussi méprisable ruse, après avoir lacé ses jambières, après avoir mis son casque sur son visage, armé jusqu'aux dents, un enfant nu qui vient faire boire son cheval dans un puits, paisiblement, alors que le soleil se couche ?

Pour comprendre une fresque antique – qu'elle soit égyptienne, védique, étrusque, grecque, latine – il faut non seulement connaître le récit qu'elle condense mais parler la langue qui le rapporte.

Comme pour le rêve, il faut parler la langue du rêveur pour en comprendre les images. Pour les fresques, il faut parler la langue du peintre.

Un oracle pythique disait que la citadelle « Trôia » ne pourrait être détruite que si le jeune enfant aux chevaux, le jeune et beau kouros « Trôilos », mourait avant l'âge de vingt ans.

Alors tout se dédouble. Tout se prémédite. Cette peinture médite, pré-médite, se tient en « embuscade dans le visible » de façon vraiment sublime. Elle est incroyablement pensive, méditante, parce que son image s'approfondit d'une autre image qu'elle devance. Le cheval de Troie se tient *derrière* le cheval de Tarquinia comme Achille se tient *derrière* le puits vers lequel le cheval se dirige pour boire. Comme Trôia se tient *derrière* le nom de Trôilos, l'incendie de Troie à demi consumée par les flammes des Achéens se tient *derrière* le soleil couchant à demi dévoré par la nuit.

ZOOM DEUX VISAGES TRAGOS ET MERMÉROS

Je reviens à Médée méditante, au regard intérieur, aux paupières baissées. Je reviens à la Medea de Pompéi mais j'abandonne un instant Médée elle-même : à l'arrière fond, à gauche de la fresque, en surplomb, se tient Tragos, il surveille Merméros et et Phérès, il *guette* lui aussi la scène qui va avoir lieu, sous ses yeux, entre la mère et ses enfants.

Tragos est le précepteur des enfants de Médée. *Mèdeia* est une « tragédie » d'Euripide. *Medea* est un poème « tragique » de Sénèque. Tragédie se dit en grec tragôdia. Mot à mot le « chant de *tragos* ».

Tragos à l'origine désigne le bouc sacrifié lors des fêtes de Dionysos.

Tragos étant le précepteur des enfants qui vont être mis à mort par leur mère, étant l'assistant de leur *tragôdia*, est l'*histôr*, le témoin, celui qui peut mener l'*enquête* sur la mort, en grec *histôria*.

Presque au centre de la fresque Merméros lance les *osselets*.

Je répète que, pour comprendre une fresque antique, il ne faut pas s'arrêter au récit qui lui est antérieur, il faut en parler la langue. Le verbe grec pour dire penser, méditer, se dit mermèrizô et signifie exactement être divisé en deux options plus ou moins égales. Le mot grec meros signifie la partie. Mermèrizô c'est donc être « partagé » comme quand on dit « Ah ! je suis partagé ». Et partagé, c'est ce que Merméros (le contenu de la méditation) va être, par sa mère.

La méditation est une grossesse, dont l'enfant est la pensée.

Le sourire de Médée tenant le glaive. Le sourire de la Joconde. Le Sourire de Gudrun.

Je vais faire appel à une scène islandaise qui se passe autour de l'an mil (vers 1010). (Gudrun est née en 974. Le nom même de Gud-run en vieux norois se décompose en dieu-secret, secret qu'on garde comme un dieu dissimulé à l'intérieur de soi.) Cette scène figure dans la *Saga des hommes de la vallée des saumons*. Gudrun est descendue au ruisseau. Elle est très belle : elle porte un corsage étroit, une jupe large, une résille autour de la tête et elle a noué autour de sa taille un tablier avec des franges et des broderies bleues. Helgi (l'assassin du mari de Gudrun) sort de la maison son arme encore trempée de sang, il descend le pré, il s'approche de Gudrun. En silence il a l'audace d'essuyer sur son tablier le fer de sa lance encore dégouttante du sang de son mari. Gudrun lève les yeux sur lui alors ; elle le regarde dans les yeux ; elle sourit et, de la main droite, elle caresse son ventre.

Sourire méditant, tragique, transtemporel.

Sourire méditant où la femme est *en train* de devenir mère.

Scène justement célèbre où la femme, en caressant son ventre, caresse un secret, caresse le ventre d'une épouse qui vient de devenir veuve et qui dans le même temps est sur le point de devenir mère ; elle caresse ce savoir (ce dieu secret qu'elle est seule à savoir). Elle porte dans son ventre le fils qui la vengera de ce meurtre. Se lève dans son ventre l'*embryon* d'un meurtre.

De même que Mèdeia est grosse de Mèdeios, de même Gudrun est enceinte de son fils futur, de même l'âme qui pense se *remplit* de la vengeance qu'elle entraperçoit dans l'espace.

L'instant d'avant est *contenu* dans la peinture comme le fœtus dans la mère avant la parturition.

La re-présentation est l'instant d'avant la parturition (qui est la re-présentation au sens de la re-figuration du portrait craché du père).

Distensio animi.

C'est le temps même qui est pensé dans le lien qui va, chez les hommes seulement, de l'étreinte sexuelle à la parturition maternelle.

La distance de la contemplation (*theôria*) étend les éléments dans l'espace, requiert plus d'espace que l'étroit volume d'une tête pour les juxtaposer sans les lier sur toute l'étendue pariétale. C'est ainsi que la peinture parvient à figurer la pensée avant qu'elle rassemble ses éléments en faisceau – avant le *Eurèka*, où la contention d'esprit explose tout à coup en jouissance neuronale.

Premiers résultats.

1. La première figuration du penseur est le guetteur (par exemple guetteur en latin se dit *speculator*).

2. Le prédateur qui guette la mort à venir de sa proie – telle est la première première contemplation.

3. La pensée est dans l'âme comme le petit dans le ventre de sa mère. Le *noëma* est dans la *noësis* comme Mèdeios dans Mèdeia. La méditation conçue comme ce qui « monte » dans le corps est la représentation de l'imgo du père dans le visage futur du naissant.

4. Il est important pour celui qui contemple une peinture romaine ancienne, qu'il sache la fin de ce qui tourmente le sujet dans l'image qu'il examine mais qu'il *feigne de l'ignorer encore*. Pour l'exprimer plus exactement encore : avant la prédation on ignore, du tigre ou du boa, qui va dévorer l'autre. Ce n'est qu'au terme de l'embuscade qu'on connaît le *sens* de l'agression. Ce n'est qu'au terme de la prédation effective, que l'on sait qui était le prédateur, qui était la proie.

Sur le mot grec entelekheia

Quand on fait des études de philosophie, on commence par aborder la philosophie des Grecs. Quand on commence par aborder la philosophie des Grecs, un mot ancien est très difficile pour l'étudiant. C'est le mot entéléchie. Or ce mot, du moins ce concept (là encore, en latin, le mot *conceptus* veut dire d'abord foetus), est indispensable pour comprendre la pensée d'Aristote puis les spéculations si singulières de Zénon. L'entéléchie n'est pas une intention, n'est pas une volonté, n'est même pas un effort. Ce n'est pas du tout un conatus pour persévérer dans son être. L'entéléchie c'est l'accomplissement d'un possible au sein des possibles. Il s'agit d'une poussée qui déborde l'être, qui actualise une potentialité avec laquelle le réel ni la perception ne peuvent rivaliser.

Entelekheia, ce mot si savant qui fait le coeur de la philosophie d'Aristote, est très simple en vérité : elle est cette *action qui n'est pas achevée dans la peinture*.

L'instant de la peinture est celui de cette hésitation dans les possibles. En grec c'est cette *energeia*, une vague qui s'enfle, avant le *telos*, avant la fin, avant de s'abattre sur la plage. Si on veut traduire le mot grec *entelekheia* en latin : elle est cette *potentia* à l'état libre qui hésite au sein de la *possibilitas* elle-même antérieure à la *realitas*.

Sur le temps romain gérondif

Quand on aborde la grammaire latine, un étrange adjectif-participe est difficile à comprendre.

On l'appelle le gérondif.

Le gérondif décrit l'action non pas comme extériorisée, comme actuelle, comme objective, mais comme « étant devant être faite ». Ce temps paraît compliqué puisqu'il semble être une espèce de passé qui participe du futur.

C'est exactement le temps de la peinture romaine.

Consumit tempus legendo. Il consacre son temps à la lecture : mot à mot il passe son temps devant lire.

Par exemple, c'est ma vie : j'ai passé ma vie non pas en lisant, non pas en ayant le dessein d'ouvrir tous les volumes que contient la bibliothèque : mais *ayant à lire*.

Legendo.

Étant devant lire.

Comme certains vivent devant un miroir, moi, j'ai vécu « étant devant lire pour comprendre mes jours ».

César méditant sur la rive du petit Rubico

Pour faire comprendre maintenant comment se nouent en un seul noeud l'entéléchie de la philosophie grecque, le gérondif de la grammaire latine, et l'instant ou *l'augment* propre à la peinture antique, je vais utiliser la plus célèbre scène romaine.

César se tient debout devant le Rubicon.

Nous savons quelle va être la décision de César mais il faut entrer à l'intérieur de la méditation de César méditant. Il faut entrer dans la *possibilitas*. Il faut entrer dans le « futur de son passé ». Il faut être bouleversé, en le voyant hésiter sur la rive du Rubicon, par l'idée qu'il aurait pu prendre le parti contraire ; Pompée serait devenu dictateur ; l'empire n'aurait pas eu lieu ; Octave serait resté à Athènes etc.

La peinture romaine montre l'instant où l'âme va se changer en affect.

L'instant où le dieu saute le pas dans le corps de son fidèle.

L'instant où le virus vire.

Médée avant qu'elle soit Médée, César avant qu'il soit César, Agavé avant qu'elle soit Agavé, Marsyas avant qu'Apollon l'écorche etc.

La peinture romaine fixe le point d'instabilité avant la métamorphose.

Lorsqu'il s'agit pour lui de franchir le Rubicon, pour dire toute la vérité, ce sont *quatre* images qui traversèrent l'âme de César.

De même, la version du saut, de la *praecipitatio*, ou du plongeon, n'ont pas le même sens en latin et en grec.

Dans Suétone l'argument de César sur la rive du Rubicon réfère directement au Saut de Leucate : *Etiam nunc regredi possumus...* Maintenant encore nous pouvons revenir en arrière, mais dès que l'élan, puis le saut lui-même, auront eu lieu, nous serons gagnés par le temps irrattrapable.

Dans Plutarque la comparaison est plutôt celle du Plongeur de Paestum qui a quitté les pierres de l'acropole – même s'il n'a pas encore crevé la surface de l'eau - il est entre les deux, il est à l'intérieur du temps irrattrapable : *il avait alors l'apparence d'un homme qui, du haut d'une falaise, se précipite dans un gouffre béant.*

L'image dans le texte latin est grecque, entéléchique. L'image dans le texte grec est romaine, extrême, gérondive.

Il est vrai que César, s'il écrit en latin, est de culture grecque, et que Plutarque, s'il écrit en grec, s'attache à faire des « parallèles » incessants avec le monde romain dont le pouvoir s'est étendu, d'une façon qui lui semble définitive, à l'ensemble de la terre connue.

Si on rassemble toutes les versions anciennes qui relatent le franchissement du Rubicon par César, voici en gros le film : Le 12 janvier – 49, comme il arrivait sur le bord de la petite rivière côtière appelée Rubico, frontière de la province qui lui avait été confiée par le sénat, César se tint immobile devant l'onde. Il avait l'apparence d'un homme qui, du haut d'une falaise, va se lancer dans un gouffre béant. Il avait eu, durant la nuit, un songe abominable : il avait rêvé qu'il avait eu, avec sa mère, des rapports incestueux. Il demanda à voir Asinius Pollion pour s'entretenir avec lui du *dilemme* où il se trouvait (*aporia*). Soudain il dit : « Que le dé en soit jeté ! » Apparut dans les airs un joueur de chalumeau d'une beauté extraordinaire ; il jouait un chant merveilleux quand, brusquement, il jeta par terre son chalumeau, prit des mains d'un soldat sa trompette et alors l'ordre de traverser la rivière fut sonné.

Ce sont quatre images qui surgissent presque simultanément sur la rive du Rubicon : un rêve, une attitude, une métaphore, une apparition.

Je me permets d'apporter une précision que je trouve étrange. Pline l'Ancien rapporte au livre XXXV de son *Histoire naturelle* que César acheta la Médée, *pourtant inachevée*, de Timomaque. Il se trouve que c'est cette peinture de Timomaque qui est à la source de la Medea de la Casa dei Dioscuri que nous n'avons cessé de méditer au cours de cette exploration de l'*imaginer* du *pensable*. Pline l'Ancien ajoute : Dans la Mèdeia que la mort de Timomachos laissa inachevée on voit encore

apparaître les *restes du dessin* (lineamenta reliqua) et on peut y surprendre sa *pensée* elle-même (cogitatio). Soudain c'est une douleur que de sentir cette *main arrêtée par le temps au milieu d'une aussi belle action* (dolor est manus cum id ageret extinctae) : mais là il s'agit de la main de Timomaque, et non pas de celle de Médée.

J'ajoute enfin trois résultats aux hypothèses précédentes.

5. Vous comprenez maintenant pourquoi l'entéléchie est centrale dans la philosophie grecque. L'action inachevée.

6. Vous comprenez maintenant pourquoi le gérondif est caractéristique de l'imagination romaine. Le suspens avant l'acte.

7. Vous commencez à comprendre maintenant pourquoi il faut sans doute modifier tous les titres actuels des fresques qui ont été peintes sur le sol italien.

L'instant augural

J'arrive au coeur de mon exposé sur les images de la pensée. Je vais devoir recourir à une pratique oraculaire spécifique du monde romain. C'est ce point qui va permettre de changer tous les titres des oeuvres mégalographiques romaines simplement en s'inspirant des intitulés mythiques ou historiques qui sont d'ailleurs le plus souvent, dans le texte même des mythes ou des histoires, des citations au participe ou au gérondif.

Il faut d'abord faire un détour par l'Angleterre. Dans le Kent. C'est la villa d'Otford. C'est là que je suis allé prendre ma leçon de peinture parce que le fresquiste *donne le titre* au dessus des sujets des fresques sur fond noir. Il faut simplement inverser les deux fragments de fresque. Il faut disposer ces fragments de la fresque d'Otford à la façon des trois peintures noires de la Maison du Moraliste. On lit clairement BINA MANU L en capitales, sur fond noir, qui commence l'intitulé *au-dessus* de la fresque. La fresque est détruite mais on possède le vers complet de Virgile : Bina manu lato crispans hastilia ferro.

C'est le début de l'*Énéide*. C'est le vers 314. C'est la tempête. Il fait nuit. Les Troyens ne savent pas où ils ont abordé. Achate fait du feu. Les rescapés de Troie en flammes mangent un peu. Le soleil se lève. Énée et Achate décident de s'avancer dans la forêt inconnue, Achate tenant, agitant, balançant, brandissant, *crispans*) dans sa main deux lances au large fer : bina manus lato crispans hastilia ferro.

Au vers suivant bien sûr Vénus, déguisée en chasserresse, va s'avancer vers son fils auguralement. C'est l'histoire de Rome qui est là, ramassée dans sa source – mais pour l'instant on n'en sait rien, on arrive de Troie, on avance dans la fin de la nuit, l'épieu à la main, dans ce qu'on ignore.

C'est l'instant d'avant l'Histoire romaine elle-même.

Je propose de changer le titre. De même que j'ai intitulé la fresque centrale de la tombe des taureaux de Tarquinia, en grec, *Achilleus aposkeuôn*, cette fresque perdue peut être nommée, en latin, *Achates crispans*.

Maintenant il faut examiner comment la peinture romaine sort du texte latin selon une modalité très particulière : en préfigurant la scène qu'elle lit dans Virgile mais qu'elle *ne montre pas* sur la paroi.

Comme la mantique romaine : elle montre le *signe* qui l'augure - qui l'in-augure.

D'ailleurs les passages de Virgile choisis par les fresquistes sont toujours l'instant où l'augure inaugure, c'est-à-dire qui indique une direction.

Pour l'épiphanie d'un dieu, le nom latin est l'inauguration.

Huitième résultat. La peinture ancienne ne re-présente pas la scène : elle l'in-augure.

D'abord celui qui contemple la peinture est comme un chasseur qui guette. Monde grec, c'est Achille guettant Trôilos qui arrive à cheval.

Ensuite, monde romain, celui qui contemple est comme un augure qui examine le vol des oiseaux dans le carré qu'a dessiné le *lituus* dans l'air.

Qu'est-ce que con-templer à Rome ?

Le Jupiter romain n'est pas le Zeus grec.

À Rome *Jupiter est quodcunque vides*. Jupiter est le *dieu de tout ce qu'on voit* (dans le ciel, dans l'air, dans l'espace).

Les augures sont les prêtres romains qui *tirent les auspices*. (Ils sont 3 sous la royauté, 9 sous la république, 16 sous l'empire.)

Auspicia se décompose en *aves* et *spicio*. Mot à mot oiseaux-regarder. Ces visions des oiseaux en train de voler se disent en latin inaugurations.

In - augur - ationes.

L'augure à l'aide de son bâton sacré - *lituus* - découpe dans le ciel un rectangle - *templum* - dans lequel il examine le vol, l'allure, la direction des oiseaux, nuées, orages, mouvement, chant, tonnerre, éclairs.

Le *templum* définit l'espace quadrangulaire soumis ensuite à la con-templatio de l'augure.

Si le présage se produit de droite à gauche du rectangle – *sinister* – il est sinistre, maléficiant. Si le présage se produit de gauche à droite du temple – *dexter* – il est plein de dextérité, d'élan, d'allant, il est bénéficiant.

Inutile de vous dire qu'il en va de même dans l'espace de la peinture.

Neuvième résultat : Le tableau rectangulaire dans lequel peignent les peintres de l'Occident dérive du temple rectangulaire que dessinent les augures dans le ciel pour prévoir l'avenir.

Maximum et extremum

Moror c'est suspendre l'action. Ce que les metteurs en scène de cinéma appellent *suspens* est ce « moratoire » que j'essaie de penser à l'intérieur de l'espace, dans lequel la pensée vient se glisser et se figurer.

Recludo c'est ouvrir la porte, dégager l'épée du fourreau, sortir le pénis du prépuce. C'est l'instant d'ouvrir – juste avant l'action. C'est exactement ce qui va déclencher l'action. C'est la *sortie avant la sortie*.

La peinture romaine antique est ce mouvement *exter*.

Exter c'est hors.

Exterus, comparatif *exterior*, superlatif *extremus*. C'est à dire extrême signifie la pointe extrême, l'instant ultime qui précède l'extériorisation. La peinture romaine ne s'intéresse pas à l'anecdote ; c'est certainement ce qui en fait la beauté ; elle ne montre pas la scène visible ; elle ne soucie pas de la scène une fois qu'elle sera extériorisée ; elle ne la sollicite même pas.

Le peintre romain peint le moment d'avant ; le moment indécis, aporétique, entéléchique, gérondif ; le moment où l'action va être sur le point de sortir.

C'est le moment extrême.

Le moment « *extremum* » dans le guet prédatif équivaut à l'instant le plus immobile et le plus silencieux juste avant l'orage, dans le ciel.

Le calme avant l'orage.

C'est le dernier moment (*extremum momentum*) juste avant l'instant où la scène va s'extérioriser dans le réel.

C'est l'espace même de la méditation.

Tacite a écrit : Le moment ultime requiert l'origine. Le *dies supremus* exige la récollection des *primordia*. Dans l'espace de la peinture la distension de la contemplation est rendue par la distance entre eux des éléments qui l'animent.

La pensée, en tant que récollection, est un « recueillement ».

Cette panoramie éparses des éléments qu'il s'agit de relire, de recueillir, de recollecter entre eux, est ce que signifie la « méditation » contenue dans le nom de Médée.

C'est cet étrange passage en revue avant l'encastrement des pièces du puzzle de l'anecdote – c'est-à-dire avant la mort.

C'est la *pensée même devenant peinture*.

PEINTURE ZURBARAN ENTIÈRE

Un garçon de douze ans, vêtu d'une tunique bleue, aux amples drapés, est en train de regarder d'un air songeur le doigt où il vient de se faire une piqûre en confectionnant une couronne d'épines qu'il a laissée posée sur sa cuisse droite.

Jésus est à la limite de l'adolescence, il se tient assis, sur un tabouret, à gauche de la pièce commune de l'atelier de Nazareth, il regarde son index, il presse son index, il médite ou il songe.

À droite, sous la fenêtre obscure où passent des nuages, les yeux dans le vague, Marie a abandonné sa broderie, ou son travail de reprise, ou d'ourlet, elle aussi elle médite ou, elle aussi, elle songe, mais il semble, dans le même temps, qu'elle pleure.

Ils sont dans l'ombre.

C'est une scène originale que peint Zurbaran au cours des années 1630 (avant le 28 mai 1639). L'enfant et la mère sont nettement séparés dans la salle commune.

Le père est au milieu d'eux : c'est la table disposée en diagonale, finement menuisée par Joseph, au tiroir entrouvert.

Chacun est presque dans son coin. Les deux corps qui se sont disjoints dans la naissance, le contenu et le contenant, sont encore contenus dans le même espace mais ils ne méditent plus l'un dans l'autre : ils réfléchissent loin l'un de l'autre.

Loin l'un de l'autre, ils ne se regardent pas, ils ne se dévisagent pas, ils ne se parlent pas.

Jésus et Marie sur l'immense toile de Francisco de Zurbaran sont comparables à Merméros et à Médée sur la fresque de la maison des Dioscures.

Médée comme Marie tiennent leur tête penchée : Médée sur sa droite, Marie sur sa gauche.

Dans le même ordre temporel, Merméros, qui vient de lancer les osselets, est comme Jésus qui vient de se piquer l'index de la main gauche avec une couronne d'épines.

Il n'y a d'ailleurs pas grand chose qui différencie la reine Médée de la vierge Marie : elles vont lancer, toutes les deux, sur le monde, des enfants morts.

Elles méditent cet étrange lancement.

Cette peinture, dont le format est gigantesque, est une des plus oppressantes que je sache quand on est placé sous elle, alors qu'on la contemple. Elle est d'une tristesse indicible. Elle a une puissance claustrophobique. Elle mesure 1 m 65 sur 2 m 30. Elle est si grande qu'elle enferme celui qui la contemple avec l'enfant et la mère qui méditent dans la longue pièce noire de l'atelier de menuiserie. Ils s'abandonnent à l'expérience d'une mort dont ils ne peuvent rien savoir. Nous aussi. On étouffe. Tous les détails sont d'une beauté inouïe. On se perd dans les détails, dans la nuit, mais on se perd par dessus tout dans les regards de Jésus et de Marie : regards perdus, regards dans le vague, regards tout absorbés dans l'incommunication de chaque méditation.

Regards qui sont perdus plus loin que dans l'espace. Ils sont perdus dans le temps. Le temps lui-même est désorienté. La goutte de sang qui perle sur le doigt de Jésus surgit à mi chemin de la circoncision, qui est ancienne, de la crucifixion qui est dans l'avenir.

Une goutte rouge à gauche sur l'index du garçon, à droite une larme (une goutte blanche) sur la joue de Marie.

Ils voient tellement plus loin que ce qui est montré : « Alors ils placèrent une couronne d'épines sur sa tête et, fléchissant le genou, ils s'exclamaient : « Salut, roi des Juifs ! » Ils voient tellement en aval. Ils précèdent tellement l'anecdote de Jérusalem, ils sont tellement antérieurs au *ludibrium* (au jeu étrusco-romain de dérision royale, au faux manteau de pourpre qui n'est que le sang de la fustigation, aux outrages dans la cour d'Anne, aux crachats, au bandeau sur les yeux, à la couronne d'épines sacrant une royauté de douleur). La scène elle-même du couronnement d'épines se tient elle-même tellement en avant de la ruelle douloureuse qui grimpe dans la cité de Jérusalem, avant le portement de croix, avant la colline, avant l'orage, avant la dénudation, avant l'enfoncement des clous, avant l'agonie.

Zurbaran peignait rarement les différentes « stations » de la Passion du Christ. Il préférait fixer les prémonitions que les souffrances et abolir la narration des paraboles en les concentrant dans les objets symboliques, extrêmement ordinaires, entièrement clos sur eux-mêmes.

Il avait à coeur de rétrograder toutes les scènes dans l'origine ou l'enfance.

La pensée est liée à la fragmentation. En laissant à l'état épars les corps, les objets, les fleurs, il s'agit de reconstituer la scène comme une énigme policière, comme un puzzle.

Les contemporains disaient de Zurbaran qu'il était incapable de raconter une histoire.

Pour faire sentir combien ce n'est pas moi qui tire vers ma propre démonstration le sens de cette oeuvre, je vais citer deux historiens de l'art. César Peman : « Zurbaran est un très pauvre inventeur de compositions. Il prend des figures isolées qu'il associe avec difficulté. Ce sont autant de petits tableaux qu'il détache et qu'il pose dans la nuit. » Julian Gallego : « Les événements peints par Zurbaran se présentent à nous composés d'éléments isolés si denses et articulés d'une manière si incompréhensible qu'il s'en dégage la curieuse impression d'une présence envoûtante, comme si nous surprénions par hasard une scène dont le sens nous échapperait. » Peu importe l'explication psychologique, la maladresse artisanale, la commande théologique adressée à l'artiste, il suffit de savoir combien cette isolation des éléments est volontaire. La radiographie de la nature morte de 1633 montre comment chaque élément a été disjoint, *décontiguïsé* de son voisin. Toutes les peintures de Zurbaran sans exception sont dépourvues d'ornements. Il ne veut pas saturer l'espace, il refuse la perspective, il isole les objets, il esseule les figures, il évite tout arrière plan. Il faut que rien ne se touche.

Tout cela est volontaire.

Une *parataxe* sans aucun contact - sans aucune *syntaxe* - telle se veut l'oeuvre de Zurbaran.

L'âme doit être touchée directement par l'affect.

Un affect non seulement sans âge, non seulement sans orientation dans le temps, mais sans narrativité, sans discursivité.

En 1638, au-dessus de la tête du Père Cabanuelas à genoux, en train de prier, poursuivant verticalement la moelle épinière et la tête du Père qui prie, Zurbaran a écrit en lettres d'or : *Tace quod vides et inceptum perfice*. Tais ce que tu vois et achève ce que tu as commencé.

Je me permets de traduire : Assemble ce qui commence dans ce que tu contemples en silence.

On ne sait comment au juste nommer cette toile. La vierge Marie méditant et pleurant. L'enfant Jésus se blessant à la couronne d'épines. Elle est appelée le plus souvent *L'atelier de Nazareth*. Cette idée d'atelier est d'ailleurs suggestive : elle est constructive.

Marie regarde son fils : il a l'âge qu'elle avait quand Joseph entra dans le Temple et désigna Marie pour son épouse. Alors ils revinrent tous les deux – là où ils sont – dans l'atelier de Nazareth où vivaient les parents de Marie (Joseph était originaire de Bethléem).

Cette action passée est distante d'une durée de treize ans. Dans l'avenir la mort ignominieuse est distante d'une durée de vingt ans. Treize ans après. Vingt ans avant. (Vingt ans avant que les soldats romains procèdent au couronnement de dérision, juste avant de clouer les pieds et les deux paumes des mains sur la croix de bois.)

À chaque fois les actions sont infiniment distantes de leur activité, de leur actualité.

Cette songerie de Jésus pressant son doigt est une activité mystérieuse, irréaliste, non psychologique, invraisemblable, que rien ne fonde. Peut-être est-elle comme un fantôme dans l'âme du Dieu – mais à vrai dire on ne sait rien de ce qu'elle peut être dans l'âme de l'enfant. Et dans l'âme de Marie ?

Il n'y a que dans l'âme de celui qui contemple que quelque chose peut être vu.

Pure incursion à l'état libre dans l'inconscient, dans l'absence totale de temporalité orientée.

C'est dans les deux sens que l'inconscient ignore le temps.

Dans cette oeuvre de Zurbaran, une influence opaque est reçue de l'avenir. Le futur baigne le champ de force obscur du présent. On ne sait plus s'ils méditent, s'ils savent, s'ils songent, s'ils ont peur, si c'est Nazareth ou si c'est Jérusalem, si la petite fenêtre en haut, à droite, donne sur une nuit nuageuse ordinaire ou sur la nuée de l'orage en plein jour. Ici la pensée reflue dans la rêvée dont elle procède, puis la rêvée reflue jusqu'au fond de qui vive et d'angoisse où son attention puise.

On appelait autrefois la semaine pascale la semaine d'angoisse, ou encore la semaine aux trois jours d'agonie (de ténèbres, de silence, de mort).

ZOOM DOIGT DE JÉSUS ET DOIGT DE MARIE

La composition est éparse, sans ordre apparent, sans hiérarchie, faite d'éléments isolés : une tasse d'eau, Jésus assis sur un tabouret, le livre sur la table, une corbeille de linge à reprendre ou à orner, Marie dans une immense robe somptueuse, deux colombes, un bouquet de fleurs.

Ils pensent tous les deux en solo.

Aucune musique de chambre chez Zurbaran : chacun est dans son chant.

La lumière tombe en diagonale. Zurbaran reprend tout à Caravage mais, ici, la scène est totalement énigmatique. Elle n'est pas tragique comme dans la peinture romaine. Elle est dramatique. Le peintre pétrifie plus que jamais les regards de ceux qui contemplent on ne sait quoi dans l'inconnu de ce qu'ils éprouvent de si grave dans la nuit. Ce sont les regards qui semblent plus graves que la scène elle-même.

Marie et Jésus semblent presque en état de sidération.

Freud : « La scène primitive de la fascination, c'est toujours la différence des sexes. »

Sur la toile de Zurbaran le masculin et le féminin s'opposent de façon absolue : monde bleu à gauche, à droite monde rose auquel s'ajoute la pureté, le grand triangle de blancheur.

Si on lève les yeux sur la toile angoissante de Zurbaran, on remarque en effet un seul lien étroit, direct, entre les deux figures qui songent. Non seulement Marie et Jésus sont distants l'un de l'autre, non seulement les méditations ne synchronisent plus, non seulement la mère et le fils se séparent à jamais mais, derrière la mère et le fils qui s'éloignent l'un de l'autre lors de la puberté de l'adolescent ce sont la femme et l'homme qui s'opposent : au doigt piqué à gauche que l'adolescent contemple et presse correspond le *dé à coudre* à droite, qui encapuchonne le majeur de la Vierge Marie, alors que cette main ne coud plus, alors que cette main est libre, alors qu'elle repose sur son coussin, dans son giron, alors qu'elle a cessé de broder ou de reprendre et qu'elle rêve en versant une larme, le visage appuyé contre l'autre main.

On connaît toutes les sources de Zurbaran : ce sont toutes les gravures, usées jusqu'à la trame, qui sont inscrites dans l'inventaire de sa très pauvre succession du mois d'août 1664.

Derrière la Marie de l'atelier de Nazareth se tient la *Melencholia* de Dürer.

ZOOM SUR ACHILLE EMBUSQUÉ

Je reviens pour finir au *guet*, en sorte de penser le *point de fixité* que réclame la pensée (que réclame le guet de la pensée).

Tout penseur, soudain, revient au moment de l'embuscade animale.

Tout à coup on s'arrête, on s'immobilise, on pose le bout du stylos sur le bourrelet de la lèvre, on pense.

À vrai dire il y a deux fixités.

La fixité a lieu d'abord chez le prédateur à l'instant où, à l'intérieur de son regard, il anticipe sa trajectoire. C'est le mouvement arrêté avant le bondissement, bien avant la prédation (bien avant l'anecdote, bien avant la mort).

La fixité de la proie à l'instant où elle se voit vue par le prédateur est seconde par rapport au point de fixité où se prend l'élan. La fixité primaire est celle, soudaine, du chat qui s'écrase tout à coup sur le sol, se tasse, devient pure vision, se contracte comme un point dans l'espace, rassemble le ressort du prébondissement.

C'est l'instant, en amont de la peinture, qui constitue le point d'élan où s'élèvera la musique-danse.

La fixité seconde est le faon soudain immobile, qui *chauvit*, oreilles dressées, dans la futaie.

Il faut affirmer une corrélation entre l'apparition de la fixité du regard et la disparition du mouvement dans le visible. C'est ce qu'on appelle la fascination. Cette immobilité soudaine – ce faire le mort – peut accorder à la proie la survie mais peut aussi l'abandonner, pétrifiée, à la mort. Pour survivre il faut qu'elle cesse de signaler sa présence dans son mouvement. Mais cette abstention du mouvement chez la proie – qui est chez Zurbaran – appartient à un autre monde que la rétraction ponctuelle qui anticipe la mise à mort, qui fait le propre de la peinture antique.

Une espèce de *futur absolu immobile* (ne concernant ni post ni ante) est propre à la prédation.

Un point de rétraction avant l'événement.

Futur absolu c'est-à-dire sans contenu.

L'antianecdote – tel est le *portrait de la pensée*.

Telle est la différence que faisaient par exemple les anciens Japonais entre la fleur (hana) et le fruit (mi). Il faut disjoindre l'expression et le sens. La peinture romaine exprime : elle ne signifie pas. Les anciens Japonais ajoutaient qu'il était préférable d'en rester à la fleur, de laisser s'épanouir la fleur. Il en va de même, disaient-ils, du visage par rapport au corps. Le visage suffit. Pas besoin de tout montrer du corps qui pense.

La *phusis* comme « phutur », comme bourgeonnement, comme tension, est déjà méditation du printemps.

C'est la *ruah* hébraïque. Ce qu'on nomme à tort « l'esprit » est simplement le « futur ».

La *rhusis* des Grecs. Le gonflement des vagues de la mer, le gonflement du ventre de la femme.

Dionysos - le dieu du printemps - était appelé le dieu qui vient. La peinture est à jamais liée à la divination en ceci que tout signe est en amont de ce qu'il désigne. On guette l'instant où « ek » redevient « en ». Le chasseur va manger. On comprend alors pourquoi la toile de Zurbaran angoisse tant. C'est l'instant où le prédateur (la mort) pré-dévore mystérieusement le vivant dans la mort.

Tzvetan TODOROV, historien des idées, « Pensée et peinture ».

Peinture et pensée peuvent être jointes de plusieurs manières.

On peut, d'abord, peindre la pensée. Il est vrai que la pensée elle-même est invisible, mais plusieurs moyens permettent de contourner cet obstacle. L'un d'entre eux consiste à représenter ceux qui pensent (rôle que la tradition réserve presque exclusivement aux hommes) : auteurs célèbres de l'Antiquité, poètes, savants, philosophes, ou saints chrétiens. Qu'ils soient des personnages historiques ou légendaires, ils appartiennent à un passé éloigné et personne ne connaît avec certitude leur apparence. La tâche du peintre n'est donc pas de produire une ressemblance mais de réussir une incarnation, de suggérer l'intelligence et la profondeur d'esprit à travers un regard, une expression. Parfois, a convention peut venir en aide : Démocrite et Héraclite forment habituellement une paire, l'un riant, l'autre renfrogné ; Diogène s'éclaire à la lumière tremblante d'une lanterne. Mais lorsque Vélasquez ou José de Ribera représentent Esope, ils ne peuvent s'aider d'aucun accessoire, si ce n'est l'indigence de ses habits, c'est au peintre de trouver le moyen de suggérer par l'expression du modèle la puissance de sa pensée. Platon n'incarne la sagesse que par les traits de son visage. La situation est un peu différente lorsque le sujet représenté est bien vivant, il s'agit alors d'un véritable portrait et le peintre doit obéir à une double exigence : il faut que son personnage soit ressemblant et en même temps qu'il rejoigne l'idée que nous nous faisons de sa pensée. Tâche dont se sont bien acquittés Hans Holbein le Jeune, dans ses portraits d'Erasme, ou les peintres hollandais qui ont représenté Descartes, Frans Hals et Weenix.

De plus, le monde visible est imprégné de pensées, en représentant l'un on montre aussi l'autre. Selon la doctrine chrétienne traditionnelle, tout ce qui existe (sauf Dieu) est aussi signe, les objets qui s'offrent à notre regard sont, selon la formule de saint Thomas, « les métaphores corporelles des choses spirituelles. « Mundus est fabula », lit-on aussi à une page du livre que tient Descartes, dans le portrait peint de lui par Weenix. Le sens des objets et des actes relève parfois de l'évidence, d'autres fois il est fixé par une convention plus ou moins motivée. Le crâne humain évoque la mortalité et la finitude de chaque être, donc aussi la vanité de tout effort, de toute accumulation de richesses, qu'elles soient matérielles ou spirituelles. La contemplation d'un crâne suggère la lucidité : c'est le sens de sa présence dans les tableaux de José de Ribera figurant saint Paul ou saint Jérôme. Le livre désigne le savoir et, par contiguïté, la sagesse, par exemple celle de saint Augustin peint par Murillo ; cela permet aussi d'identifier comme des « philosophes » les personnages peints par Luca Giordano, qui se tiennent devant un livre. Souvent, ce sens est bien plus difficile à découvrir, et l'on doit recourir aux traités d'iconologie anciens ou modernes, méthode qui risque toutefois de transformer le tableau en rébus.

Une seconde manière d'approcher le rapport entre pensée et peinture serait d'affirmer : la pensée peint – ou, pour être plus précis, donne naissance à la peinture. Cette vision du processus créatif n'est pas très populaire aujourd'hui, mais elle a dominé la pratique des peintres pendant des siècles. En l'an 600, le pape Grégoire le Grand déclare que le sens des images doit devenir aussi stable et certain que celui des mots, ce qui permettra d'enrôler les peintres au service de la religion chrétienne. « Les peintures sont les lectures de ceux qui ne savent pas les lettres. » Maintes images du Moyen Age et de la Renaissance sont produites en réponse à des commandes précises des autorités religieuses. L'exécution de L'Agneau mystique de Jan Van Eyck (à Gand) a été précédée par des consultations approfondies avec des théologiens, le travail du peintre obéit à des instructions doctrinales détaillées. Il faudrait toutefois ajouter aussitôt que, si la pensée abstraite constitue une impulsion importante pour la création de ces tableaux, elle n'a jamais été la seule à déterminer la nature de l'image : il faudrait tenir compte aussi, entre autres, de l'émotion éprouvée par l'artiste et qui se transmet à travers son œuvre au spectateur, ou de sa pulsion plastique pour la beauté, qui provoquera à son tour l'admiration chez ceux qui contemplent son œuvre.

Un troisième rapprochement entre les mêmes termes pourrait s'énoncer sous une forme inverse : la peinture pense. La même restriction que précédemment s'impose ici : à côté de la pensée, la peinture apporte d'autres sensations, émotions, expériences ; il reste que la production de sens est une dimension propre à toute représentation picturale. Plusieurs autres malentendus doivent être écartés d'emblée. « La peinture pense » ne signifie nullement que le peintre doit établir d'abord un programme théorique qu'il mettra ensuite en application, ni même qu'il est nécessairement conscient

des idées qu'apporte son œuvre. La plupart du temps, cette pensée ne préexiste pas sous forme verbale au moment de la création ; une fois l'œuvre là, il n'est pas aisé, ni même toujours souhaitable, de traduire cette pensée en propositions logiques. Le tableau s'apparente de ce point de vue à la parole des oracles, telle que la décrit Héraclite, celle qui « ne dit ni ne cache mais indique », qui reste en deçà de toute affirmation déterminée et suggère sans désigner. L'image met en scène des sujets, mais ne les accompagne pas de prédicats, son sens est proposé un sens plutôt qu'imposé. Néanmoins, cette pensée se laisse cerner par une mise en relation de l'image avec les autres formes contemporaines de vie sociale ou personnelle, avec les autres discours de la même époque, littéraires, théologiques, philosophiques (encore que les peintres sont souvent en avance par rapport aux autres auteurs contemporains).

La pensée de l'image est relativement facile à saisir lorsque celle-ci figure un moment d'un récit bien connu par ailleurs, provenant de la littérature ou de l'histoire, des mythes ou des légendes. Qu'elle illustre le sens communément admis de ce récit ou qu'elle en suggère un infléchissement nouveau, son interprétation dispose de points d'appui commodes. Il en va ainsi des récits les plus influents de l'histoire européenne, ceux portés par la tradition chrétienne. Lorsque, au début du XVe siècle, Robert Campin choisit de représenter la Vierge ou sainte Barbe comme des femmes flamandes se tenant devant la cheminée de leur maison, il participe d'un processus d'humanisation du divin, de rapprochement entre sacré et profane, qui traverse toute son époque ; le rôle central accordé dans ses tableaux à Joseph l'époux de Marie, un personnage purement humain, illustre le même esprit. Lorsque, cent ans plus tard, Grünewald peint un crucifié à la chair meurtrie, hérissée d'échardes, déchirée par la flagellation, en proie à une souffrance intense et au désespoir, il nous engage dans une réflexion sur ce que les hommes sont capables de s'infliger les uns aux autres. Lorsque, au début du XVIIe siècle, Vélasquez peint Les pèlerins d'Emmaüs ou Le Christ dans la maison de Marthe et Marie en réduisant la scène sacrée à un petit rectangle et en attirant toute l'attention sur la servante installée au premier plan ou sur les objets dont celle-ci est entourée, il établit une nouvelle hiérarchie entre passé et présent, sacré et profane, monde matériel et monde spirituel.

Même en l'absence d'un récit connu de tous, le tableau peut suggérer avec force une pensée. Il le fait à la fois par le choix des sujets représentés et par les modalités de leur représentation. Prenons par exemple les enluminures exécutées au début du XVe siècle pour la cour de Jean de Berry ou de Philippe le Bon par des peintres comme Jacquemart de Hesdin, Jacques Coene, Paul Limbourg et quelques autres : elles apportent une pensée neuve concernant la place de l'individu dans le monde. Pour la première fois, hommes et objets sont montrés, non comme existant en eux-mêmes, figés pour l'éternité, mais comme pris dans l'écoulement du temps, liés à un moment particulier ; on pourrait se croire dans le monde nominaliste de Guillaume d'Ockham. Différents cycles temporels se déploient : on voit que telle scène se déroule le matin ou le soir (les ombres des objets y apparaissent pour la première fois), en été ou en hiver, les protagonistes sont jeunes ou vieux. L'introduction de la perspective met en lumière la position de l'observateur-peintre, qui devient aussi celle du spectateur : la scène se déroule sous les yeux d'un individu, non devant le regard impassible de Dieu.

Quatre cents ans plus tard, Goya va bouleverser l'ordre établi dans la peinture européenne classique. Il ne se satisfait plus de la seule position individuelle de l'observateur-peintre : dans ses tableaux, il met ses impressions à la place des objets et des êtres. Les contours des objets se brouillent, ceux-ci se confondent avec ce qui les entoure, les couleurs perdent leur identité sous l'effet de la lumière. Dans la nature, il n'y a ni lignes ni couleurs, déclare Goya, seulement des masses en mouvement, sombres ou éclairées ; il montre non ce qui est mais ce qu'il voit. Tout se passe comme si Dieu, garant de l'ordre fixe du monde, était désormais absent. Cette peinture entre donc en résonance avec l'interprétation que donne Hegel à l'histoire de l'esprit humain, qui avance vers un renforcement de la subjectivité. En même temps, Goya transforme la vision de la condition humaine qu'apporte la peinture, en révélant les pulsions inconscientes qui se dissimulaient derrière les raisons proclamées, en accordant dans ses tableaux une place centrale à ce qui était considéré auparavant comme marginal : il s'attache à montrer de préférences malades, fous, brigands, assassins, cannibales, il nous fait assister à des actes de torture, aux viols, au dépeçage des corps. Les masques révèlent désormais ce que cachent les visages. La nouvelle anthropologie qui se dégage de l'œuvre de Goya conduit à son tour à une transformation de la pensée morale et politique : Goya part de la pensée des Lumières, mais s'en sépare en cours de route.

Vermeer, contemporain exact de Spinoza, aurait pu adopter sa sentence : « Par réalité et par perfection j'entends la même chose. » La peinture hollandaise du quotidien, au XVIIe siècle, nous montre que la beauté ne se trouve ni au-delà ni au-dessus des choses et des êtres, mais qu'elle gît en leur sein même : un regard suffit pour l'en extraire et l'offrir à tous. Voilà une pensée qui n'a rien à envier à celle des philosophes.

Fabienne BRUGERE, philosophe, « Une expérience sans qualités » à propos de l'œuvre de Bill VIOLA, *Pièce pour Saint Jean de la Croix*.

L'hommage du vidéaste Bill Viola à Saint Jean de la Croix vaut comme un appel à l'austérité dans une société, la nôtre, dont on n'arrête pas de décliner les différentes formes de matérialisme, de goût pour l'argent-roi et pour des structures financières oligarchiques renaissant toujours plus fortes de leurs propres crises. En ce sens, l'installation de Bill Viola est farouchement décalée vis-à-vis du monde tel qu'il tourne, jusqu'à son centre de gravité, la petite fenêtre qui permet de découvrir une cellule au centre d'une grande pièce obscure. Quel meilleur symbole alors dans cette œuvre intempestive que Saint Jean de la Croix, expérimentant la pauvreté et la prière dans une Espagne opulente où les biens matériels occupent une place déterminante? La rigueur du travail de Bill Viola fait écho à ce grand mystique qu'est Saint Jean de la Croix, ami de Thérèse d'Avila ; on sait combien Bill Viola revendique une simplicité de la vidéo qu'il proclame plus proche du son et de la musique que de la machinerie technique que supposent depuis Benjamin la photographie et le film. La vidéo peut être l'objet d'un travail de création solitaire et maîtrisé qui met en scène des expériences-limites, des situations extrêmes, vécues par procuration, et dans leur intensité, par un public totalement livré aux expérimentations de Bill Viola : images souvent influencées par l'esthétique de la Renaissance italienne, sons de la nature sourds et parfois effrayants, musique. Bill Viola invente un monde perçu par les sens mais qui provoque un retour sur soi jusqu'à susciter la méditation. Avec Saint Jean dont une voix récite les poèmes, nous sommes conduits en dehors de notre temps, appelés à sentir l'expérience mystique comme expérience intérieure. L'artiste a alors la difficile tâche d'arriver à faire percevoir, à rendre visible ce qui est invisible, la pensée fût-elle religieuse.

Bill Viola rend visible cette pensée par ce qui la conditionne de manière ascétique chez Saint Jean de la Croix, la pauvreté symbolisée par la petite cellule au plancher crasseux. Ce dénuement, qui pourrait presque faire écho à la vie nue chère à Giorgio Agamben, peut être compris comme un choix de vie en faveur de la perfection ; il garantit la richesse intérieure que la douce lumière venue de la cellule évoque. Saint Jean de la Croix rejoint Saint François d'Assise ; la prière et la pauvreté tiennent lieu de modes de vie pour découvrir la beauté de l'âme. Cependant, l'âme ne peut se vouer au bien que par un travail constamment renouvelé pour s'affranchir des passions et des désirs portés sur les objets extérieurs ; le souci de soi comme quête de l'intériorité mystique passe par des exercices spirituels, un travail sur les représentations, des moments de doute et de tentation à repousser. Bill Viola a tout ce cheminement à l'esprit lorsqu'il installe sur un grand écran l'image en noir et blanc de montagnes couvertes de neige, quand il fait bouger ces montagnes comme des motifs sauvages. Il sait le prix de la maîtrise sur soi que peuvent déployer les grands artistes, les grands penseurs, les grands mystiques : la fenêtre refermée sur les désirs les plus communs, le refoulement qui guette et la difficulté à tenir dans le temps une expérience hors norme.

Si l'hommage à Saint Jean de la Croix porte bien le style de l'illusionnisme de la Renaissance italienne (avec la petite fenêtre ouverte sur la cellule comme la fenêtre d'Alberti dans le *De Pictura* est ouverte sur le monde pour le rendre visible sur la surface peinte), il installe en même temps un paysage inquiétant accompagné du vent qui gronde. On sait combien le sourire serein de la *Joconde* est contrecarré par un paysage en haut du tableau peu rassurant, morceau du tableau que Léonard de Vinci avait même été tenté de laisser noir, sans doute parce que l'art connaît le négatif et l'incertitude. On imagine bien que les montagnes expriment la vulnérabilité de vies qui peuvent être ravagées à tout moment tant elles se déploient à la limite de l'humanité, dans une recherche sans partage de la perfection et du sublime. Les montagnes ne sont pas seulement l'évocation stoïcienne de la lutte contre les passions de toutes sortes déstabilisatrices à l'égard de l'usage de la raison ; elles expriment des subjectivités violentées, des sujets devenus impersonnels pour mieux se hisser vers l'expérience intérieure. Si l'on voit si peu de choses dans la cellule, c'est parce qu'il n'y a presque rien à voir en termes d'histoire subjective ou de narration personnelle. La grandeur de l'expérience mystique (tout comme celle de la création artistique) surgit dans l'abandon des qualités non interrogées qui font le monde matériel.

Jean-Jacques MELLOUL, philosophe, « Le corps de la pensée ».

L'affaire semble entendue. Nul esprit n'est sans corps et tout ce qui affecte un corps et le travaille peut être saisi par l'œil du peintre et rendu visible dans et par le tableau : c'est sur ce postulat implicite que s'est édifié l'art du portrait. Mais si la peinture de la violence faite aux corps par la nature ou par l'histoire n'a pas posé de problèmes particuliers aux peintres, parce que les causes en sont souvent aussi visibles que les effets, en revanche des difficultés singulières ont surgi quand il s'est agi de peindre l'événement de la pensée, l'acte de la méditation. Comment rendre visible sur la surface immobile du tableau la mobilité d'un acte intérieur, invisible, présent ou passé, que le corps semble masquer ? Comment rendre sensible une profondeur qui ne soit pas liée à la construction d'une perspective, une profondeur spirituelle ? Comment rendre manifeste la pensée dans la variété de ses modes, de ses objets et de ses tonalités affectives ? Une voie royale peut être suivie : celle qu'explore cette exposition. Elle consiste en une double substitution : peindre non la pensée mais le penseur ; non pas l'événement ou le processus intérieur, mais ses effets et ses signes. On aurait tort, pourtant, de conclure de cette substitution à l'irreprésentabilité de la pensée. Simplement, s'ajoutent ainsi aux difficultés de l'art du portrait, celles qui résultent de la nécessité de peindre le penseur en tant que penseur. Pour signifier la pensée, point n'est besoin d'ailleurs du corps tout entier du philosophe ou du saint, le haut suffit pourvu que l'on ait le visage et les mains. Aucun des portraits de l'exposition ne représente le penseur en pieds si l'on peut dire. Non parce que les pieds ne pensent pas mais parce qu'ils semblent définitivement impropres à figurer la pensée, même sur un mode allusif. Peindre la pensée, ce sera donc mettre en scène un individu dans une gestuelle et un environnement pour rendre visible l'événement de la pensée.

Certes, cette substitution soulève des problèmes. Certains découlent du rapport entre le titre et le portrait et posent le problème du niveau d'individualisation de la figure : un individu est plus ou moins générique, plus ou moins anonyme. Si en effet c'est une chose que de peindre le portrait de tel ou tel saint ou philosophe connu, Saint Jérôme ou Platon, c'en est une autre de peindre un philosophe sans nom mais appartenant à une école, et encore une autre de peindre un philosophe ou le philosophe en général. Dans le premier cas, il s'agit de la peinture d'un individu, en tant que tel identifiable par un certain nombre de traits légués par la tradition. Dans le deuxième cas, c'est un individu en tant qu'il appartient à une école, et ce sont les traits génériques, souvent académiques, d'une école qu'il faut inscrire sur ce corps individuel. Dans le troisième cas, il s'agit de proposer une variation ou un modèle à partir d'expressions, d'attitudes, de postures qui permettent de signifier un corps en particulier ou le corps en général en proie à la pensée, en l'occurrence à deux de ses formes : la méditation religieuse et la philosophie, dont le peintre se fait fort d'exhiber les signes

L'essentiel est pourtant ailleurs car cette substitution - peut-être inévitable : la peinture n'ayant jamais affaire qu'à des corps - conduit à faire du corps le lieu d'expression ou d'extériorisation d'une activité dont le peintre peut saisir les manifestations, les gestes et les postures qui l'accompagnent, voire les outils ou les emblèmes, tout en étant dans l'impossibilité de figurer, précisément, tel ou tel objet de pensée. Or, si le corps est expressif, particulièrement dans le visage, mais pas exclusivement, alors ses attitudes renvoient, tout en la masquant, à la source de ses manifestations. Le peintre n'a ainsi accès qu'aux effets visibles et spatiaux, aux traces ou aux restes d'une pensée jamais donnée, jamais dissipée, jamais phénoménalisée **toute entière** puisque la source invisible en reste cachée. Tous les tableaux de l'exposition indiquent ce foyer originaire de la pensée, son véritable point aveugle en même temps que le lieu de sa plus haute concentration. Ce foyer infigurable et invisible, ce point de convergence vers lequel font signe les portraits imaginaires de l'exposition est un acte, un événement, c'est-à-dire ce que les Stoïciens appellent très justement un « incorporel ». Car la pensée est toujours un événement, même quand elle s'étale dans la durée pour se faire état pensif. La conséquence n'est pas mince car cela signifie que la peinture, même quand elle prétend représenter la pensée vivante, en acte, est toujours en retard, le temps que la pensée puisse se spatialiser et se rendre ainsi visible.

Ainsi le portrait du penseur renvoie par un ensemble de signes visibles et présents à leur source intérieure, invisible et absente, à un événement passé. Le portrait ne cesse de creuser dans le tableau une quadruple distance : celles qui lie l'intérieur à l'extérieur, le visible à l'invisible, la présence à l'absence et le présent au passé.

Comment donc la peinture en vient elle à faire voir la pensée dans ce qu'elle fait ou a fait au corps ? L'un des moyens les plus immédiats pour la signifier consiste à associer au portrait d'un individu quelques traits canoniques permettant de l'identifier, mais non pas de rendre sensible - sinon très indirectement - le travail de la pensée : le rire de Démocrite, la chandelle ou la besace de Diogène, la mélancolie d'Héraclite. Certains objets spécifient tel ou tel travail particulier de pensée : l'alambic de l'alchimiste, les cartes et le globe de l'astronome, les figures écrites pour le mathématicien. Ces emblèmes des penseurs sont en eux-mêmes insuffisants, ils n'acquièrent toute leur force d'attestation de la pensée que combinés à d'autres éléments plus fondamentaux.

Deux propriétés de la pensée susceptibles d'un traitement spécifiquement pictural jouent, en effet, un rôle décisif : la pensée est lumière parce qu'elle est connaissance ; en elle-même mobile, elle peut s'accommoder, selon sa tonalité et son degré de concentration, d'un corps en mouvement ou au contraire d'un corps immobile. Il semble que tous les tableaux de l'exposition déclinent et mettent diversement en scène ce jeu de la lumière et du mouvement.

Il y a deux origines possibles pour la pensée-lumière. L'une est intérieure : tout d'abord point invisible, elle trouve dans le corps et le visage son premier relais, son lieu d'expression à partir duquel elle peut se diffuser, se répandre et parfois se dissiper ou se diluer à l'extérieur pour finir par se faire milieu ambiant. Dans ce déploiement de la pensée et de la lumière, toutes sortes de degrés sont concevables. Ce modèle expansif convient particulièrement à la représentation de la philosophie, qui ne dispose, pour s'éclairer, que de la seule « lumière naturelle ». Dans le *Platon* de Ribera, la pensée-lumière se trouve concentrée au niveau du visage, même si elle ne s'y trouve pas exclusivement. Le recueillement est concentration de lumière. Dans l'*Autoportrait* de Salvator Rosa, la pensée diffuse à l'extérieur pour se faire halo ou auréole. L'autre origine de la lumière est extérieure au penseur, elle est hors cadre, elle trouve dans le visage du penseur qu'elle frappe et qu'elle illumine, son point de focalisation. Ce modèle d'une lumière convergente convient, bien entendu, à toute forme de pensée résultant d'une « lumière surnaturelle » et singulièrement à la pensée religieuse. Le *Saint Pierre pénitent* de Ribera, celui de Jacques des Rousseaux en fournissent une bonne illustration.

Pour autant, il n'y a pas ici à dresser une alternative car la peinture ne cesse de célébrer l'équivoque du visage, à la fois surface de projection et de réflexion d'une lumière venue d'ailleurs et lieu de diffusion et d'extériorisation d'une lumière venue de l'intérieur. Assigner ainsi une double origine à la lumière, rendre le visage illuminé et illuminant, c'est garantir la possibilité d'une illumination mystique d'un visage touché par la grâce d'une révélation, comme la possibilité d'une illumination intérieure, d'une évidence soudaine qui se diffuse.

Dans les deux cas, le visage apparaît comme le lieu premier de la manifestation sensible de la pensée-lumière et de sa diffusion, celui de son extériorisation et de son intériorisation. Cela, il le doit à sa dimension expressive, au fait qu'il est le lieu de concentration de l'expression. Ce n'est pas que le reste du corps ne le soit pas, tout le corps est expressif, mais c'est à partir du visage que s'ordonne l'expressivité globale.

Le visage n'est pas cependant le seul lieu principal de la manifestation sensible de la pensée : le livre en est un autre. Il est le lieu où la pensée faite chair s'est déposée. Achevé, il renvoie au passé de son écriture ; en train d'être rédigé, il indique l'avenir de ses lectures ; fermé, il se fait signe d'illuminations possibles. C'est le marqueur pictural fondamental de la temporalité de la pensée. Le visage et le livre partagent un certain nombre de propriétés : surfaces de diffusion, de projection, de réflexion de la lumière, tous deux sont susceptibles d'être alternativement et simultanément illuminés et illuminant. Pour autant, on ne saurait les confondre. Car si la pensée illumine le visage, elle trouve dans son expressivité quasi infinie le moyen d'associer à la pensée telle ou telle tonalité affective, le moyen d'une diversification qualitative de la pensée. Par le visage, la pensée se fait mélancolique ou joyeuse. Le livre, lui, se contente de matérialiser une pensée indéterminée.

Entre le livre et le visage les rapports possibles sont nombreux et complexes. Tantôt visage et livre sont en vis-à-vis : ils peuvent s'éclairer mutuellement (*Prophète en buste lisant*) ou l'un éclairer l'autre. Tantôt (Giordano *Un philosophe*), le tableau suggère un véritable transfert de la lumière du livre au visage puis, via le bras et la main, au livre en train de s'écrire dans une dialectique figurée de la lecture et de l'écriture, ou encore il peut montrer magistralement (Baburen *Archimède*) ce que l'on peut appeler le circuit de la lumière ou de la pensée descendant du visage dans le bras puis la main gauche qui indique le livre lumineux comme son point d'arrivée : la pensée-lumière a migré du corps du penseur pour se déposer dans le corps du livre. Plus généralement, pour peu que l'on soit attentif au

jeu des mains, on constate que presque aucune n'est vacante. Dans de nombreux tableaux, les deux mains sont occupées par un livre, soit pour le tenir, soit pour en tenir une page, tandis que l'autre main indique qu'une pensée s'est matérialisée dans le livre. Il arrive que le geste d'indication d'arrivée soit redoublé par un geste par lequel le penseur s'indique lui-même comme auteur voire comme propriétaire.

Cette dialectique du visage et du livre suppose qu'y soit associée toute une gestuelle spécifique et même un ensemble de postures, contraintes par la lecture et par l'écriture. Ce ne sont certes pas les seules possibles : la posture de l'enseignement (Vélasquez *Saint Thomas*), celle de la méditation (Zurbaran *Saint Augustin en méditation*) celle de la confrontation (Maître du Jugement de Salomon *Les philosophes*), celle du recueillement (Ribera *Platon*) ou encore celle de la posture interrogative face à la mort sont autant d'autres manières de spécifier le mouvement de la pensée. C'est cette même dialectique qui permet aussi d'interpréter les quelques rares meubles de l'espace environnant, les buffets, les chaises et les tables comme autant d'appuis ou de béquilles corporels de la pensée et de ses productions. Elle aussi qui permet de concevoir les vêtements, sobres, aux couleurs ternes, parfois peu distincts du fond, comme d'habiles contrepoints à la lumière du visage.

Dans un autre dispositif, la main droite ou gauche tient un cahier, des feuilles ou un livre, le corps est penché mais à une certaine distance, les yeux braqués sur la source de lumière dans une attitude interrogative (Giordano : *Un philosophe mathématicien, Philosophe*), la pensée éclairant le texte et se nourrissant de la lecture, sans en être toutefois parfaitement illuminée. Il est remarquable en effet que tous les visages à l'exception peut-être de celui de Descartes, comportent une part d'ombre suggérant que le clair obscur convient parfaitement pour manifester picturalement le mouvement propre de la pensée nouvelle qui se conquiert sur le silence et l'obscurité. C'est cette opposition qui permet de comprendre la signification du fond sombre, de l'espace extérieur de la pensée. On peut assurément ne pas y prêter attention et le considérer comme le tribut minimal mais nécessaire que le peintre a à payer pour accompagner le penseur - pas de figure sans fond - ou encore l'outil d'un contraste. Mais on peut aussi y voir le moyen le plus efficace pour conduire le regard vers l'important : l'événement de la pensée. Sa fonction est alors déictique.

Ces interprétations sont légitimes mais elles laissent de côté l'essentiel. Le fond, parfaitement indéterminé n'a nullement pour vocation de situer la pensée dans un lieu particulier du monde. Sauf exception, il n'est pas contexte spatial ou même historique. Le fond est contexte temporel, il est la seule figuration possible de l'environnement spécifique de la pensée. Le fond n'est donc pas le *lieu* de l'événement de la pensée, mais la figuration du *temps* qui entoure la pensée.

En outre cet environnement de la pensée n'est pas seulement temps, car la connaissance est toujours arrachée à l'obscurité et à l'indistinction de l'impensé, sa lumière est toujours conquise sur la nuit de la pensée ; elle ne l'est que localement, partiellement fût-ce pour éclairer le cosmos, comme Démocrite ou Héraclite, ou seulement un livre. L'impensé est le véritable commencement de la pensée en même temps que son milieu permanent. Cet impensé, indéterminé, indifférencié, inqualifiable par définition, trouve dans le fond sombre ou noir son expression plastique la plus puissante et aussi la plus fidèle. Il n'est plus un lieu neutre pour la figure mais une force de résistance et d'indistinction, contrecarrée et repoussée par la force contraire de l'expansion de la pensée-lumière. Entre le fond et la figure les rapports sont conflictuels.

Ainsi, c'est la totalité du processus de la pensée comme événement et contexte qui trouve dans le tableau ses emblèmes plastiques, justifiant par là même le titre de l'exposition : « Portraits de la pensée », soit de la pensée dans sa localité spécifique. Il revient à la rigueur de la peinture d'avoir su construire une analogie complète de la pensée (événement et contexte d'un côté, figure et fond de l'autre) et d'avoir su trouver un moyen ingénieux de représenter, sur la surface plane du tableau, la pensée non mutilée de son contexte propre.

Cette interprétation du corps peint comme expressif de la pensée est séduisante et féconde. Elle comporte néanmoins une limite, car elle reconduit un dualisme qui fait du corps l'expression extérieure et sensible d'une activité intérieure qui ne l'est pas. Un autre modèle, matérialiste, est concevable qui fait de la pensée l'une des manifestations de surface d'une fonction du corps parmi d'autres : le corps pense, et non pas exprime la pensée. Ce modèle n'accorde aucune priorité ni même aucun statut spécial à la pensée. Il pose qu'il n'y a que des effets de surface : la pensée modifie les corps, les configure de telle ou telle manière sans qu'il y ait à supposer un arrière monde invisible qui

en serait la source. La pensée se trouve ainsi rendue plane, tabulaire en somme. Ce modèle permet juste de faire l'économie d'une âme invisible comme source de la lumière, il incite à percevoir le tableau comme distribution ou organisation de surfaces plus ou moins éclairées. Il délivre ainsi une leçon de matérialisme : une seule substance, le corps susceptible d'être affecté d'une multitude de modifications et d'événements, tous matériels, dont la pensée. Cette dernière ne serait rien d'autre qu'un événement lumineux, un phénomène matériel affectant le visage, les mains, le corps ou l'espace extérieur, mais toujours un effet de surface, le moment où le corps s'allume en un lieu pour diffuser de la lumière réduite alors à sa réalité : celle d'être un événement pictural. Le tableau sans transcendances, sans références à un intérieur, un passé, un invisible : la surface et rien que la surface.

Faut-il nécessairement arbitrer entre ces deux interprétations ? Sans doute pas. Elles se composent et se complètent parfaitement : la première, inévitable, incitant l'œil à chercher la source de la lumière, à creuser le tableau vers son invisible, son intérieur, son passé ou son avenir, à casser sa phénoménalité pour chercher son sens ; la seconde l'incitant à saisir le tableau non pas en profondeur mais en surface, à voir la pensée comme un phénomène de modification locale, d'illumination, à être attentif à son organisation spatiale plus qu'à sa dimension temporelle.

Maurice MAILLARD, philosophe, « Géométrie du doute » à propos de l'œuvre de Diego VELASQUEZ, *Saint Thomas*.

Vélasquez à 19 ans peint une série de portraits d'apôtres, dont celui de saint Thomas. Les conventions de l'époque l'obligent à recourir aux attributs qui permettent une identification immédiate : la lance, le livre (symbole de la pensée et de la connaissance ; on peut penser qu'il s'agit ici du Livre saint) et l'inscription du nom. Suffisent-ils aux intentions du peintre ? La lance dessine une quasi-diagonale de gauche à droite, le Livre ouvert est perpendiculaire à celle-ci, les manches et le genou droit sont parallèles à la lance. Le drapé vertical de la bure partage depuis le cou le tableau entre ombre et lumière. Les plis, le Livre, la traduction du visage, ordonnent une triangulation d'ombre et de lumière. La silhouette elle-même est triangle : serait-ce la figure de la Trinité selon Thomas d'Aquin ? et la composition, réminiscence des travaux d'Euclide, de Thalès et de Pythagore ? La géométrie préside à l'énoncé de la pensée. Géométrie, étymologiquement, est mesure du monde terrestre. Saint Thomas appartient à ce monde. La géométrie de Vélasquez serait-elle tracé « de la certitude et de l'évidence » ?

La palette sobre décline un dégradé du brun foncé au blanc, l'ocre jaune domine. L'aplat brun sombre vertical à gauche est espace de l'invisibilité où se tend le regard du saint. Seule la ranche supérieure du Livre est blanche. Une forte lumière sourd de la gauche au-delà des ténèbres, éclaire le visage, le Livre, et focalise le regard du spectateur. Géométrie, couleurs, ombre, lumière, orientent notre vision en un va-et-vient du Livre à la figure du saint. Il est, le regard fixé vers un réel qui nous échappe, dans l'étonnement, dans une nécessaire interruption de lecture du Livre, dans la solitude, l'interrogation, le doute. Vélasquez amorcerait-il ici l'interrogation sur le visible et la peinture qu'il traitera plus tard dans *Les Ménines* ? Bien que son contemporain, Vélasquez, en 1618, ne peut connaître les écrits Descartes, publiés vingt ans plus tard à l'autre extrémité de l'Europe. Sa peinture serait-elle, dans son langage propre, signes avant-coureurs de la pensée du philosophe ? Vélasquez, peintre philosophe ? On sait que la bibliothèque du peintre contenait notamment les écrits de Pline, d'Aristote, d'Ovide, d'Euclide.. L'Historien d'art Enrique Lafuente Ferrari écrit à son propos : « Ce qui l'attire, dans le portrait, c'est la possibilité de pénétrer le mystère de la vie. » Le choix, comme modèles, d'hommes du peuple, de paysannes, de nains, pourrait être interprété comme une attitude stoïcienne. Le doute de saint Thomas que le peintre fait émerger de la matière, auquel il paraît adhérer pour être au plus près de son sujet, n'est-il pas celui de Descartes ? Ce doute est aussi celui de la nécessité de creuser l'insondable qui habite le XVIIe siècle, où le stoïcisme, le scepticisme, l'augustinisme sont très influents. Comme saint Thomas (comme Vélasquez ?), « Descartes voulait éliminer toutes les idées préconçues pour revenir aux faits directement observés, affranchis des coutumes et des conventions ». (K. Clark, *Civilisation*) Vélasquez, comme Descartes, appartient à son siècle, adhère aux idées de son temps et pose au moyen de la peinture la question de l'incertitude et de la représentation de la pensée.

Pierre CASSOU-NOGUÈS, philosophe, « Le monde est une question » à propos de l'œuvre du Maître du Jugement de Salomon, *Dispute de philosophes*.

C'est à Rome, à la villa Borghèse, que j'ai vu pour la première fois un tableau de ce peintre : *Le jugement de Salomon* justement, d'après lequel on l'a nommé. Salomon trône sur la gauche, entouré des deux femmes. Des soldats tiennent l'enfant, la tête en bas. Un peu en retrait un homme observe la scène pensif. Une angoisse particulière s'en dégage, qui ne tient pas seulement au sabre suspendu au-dessus de l'enfant mais au fond sombre qui entoure le groupe, ces colonnades, ces galeries que l'on aperçoit et dont on imagine qu'elles ne mènent nulle part mais se perdent dans un palais infini.

Dans *Le reniement de Saint Pierre*, qui est exposé de l'autre côté du Tibre, au Palais Corsini, un jeune homme accoudé sur la table somnole, accablé par une nuit passée dans cette taverne, tandis que, autour de lui, des soldats jouent encore au dé malgré leur fatigue. C'est dans un coin que la scène se passe, qu'un soldat à la tête brune, comme du métal, pointe un doigt accusateur sur Pierre. L'endroit n'est caractérisé par rien d'autre que cette lassitude qui précède le petit matin. Ce n'est pas lieu déterminé, ce pourrait être un rêve, que fait ce jeune homme, les yeux fermés, un rêve qui efface peu à peu le monde réel et que nous nous trouvons partager.

Il y a, bien sûr, quelque chose d'artificiel, à chercher des constantes dans l'œuvre de ce peintre qui n'a qu'un nom. On ne sait rien de lui. On n'est pas même certain de son existence. En fait, il n'existe pas avant 1943. C'est un historien de l'art, R. Longhi, qui l'invente pour donner une unité à une quinzaine de tableaux. Puis on lui cherche une identité, un flamand qui aurait peint à Rome avant de revenir au pays, ou un français. Mais, aussi bien, ce peintre n'a-t-il jamais existé et son œuvre n'est composée que de tableaux disparates, par différents peintres, qui auraient utilisé les mêmes modèles, repris le motif d'une oreille ou d'une main sur la toile de leur collègue et peint la même angoisse, la même sorte de non lieu, donnant ainsi quelques jours de leur temps pour constituer une œuvre propre, celle d'un autre peintre, qui n'aura jamais existé.

Où se déroule le muet dialogue de nos deux philosophes ? L'un montre quelque chose dans un livre ouvert. Il est calme, sûr de son fait, et un peu triste pour l'autre. Celui-ci pose une main sur son cœur, comme sous le coup d'une émotion qui ne s'imprime pourtant pas sur son visage. De l'autre main, il est écrase ses papiers. C'est son œuvre bien sûr. Il s'est trompé. C'est ce que l'autre lui montre dans le livre. Non pas dans la vie, dans le monde mais dans un livre. Nos philosophes sont hors du monde, dans un lieu où la vérité et l'erreur ne se marquent que dans d'autres livres, qui ne se réfèrent plus à rien. Le monde lui-même s'est infiniment éloigné. Ils sont, nos philosophes, dans une bibliothèque, un palais infini, qui tiendrait lieu de monde et d'où le monde, dans son existence même, serait seulement une question.

Ludovic DUHEM, philosophe, « Le portrait du retrait » à propos de l'œuvre de José de RIBERA, *Saint Paul ermite*.

« Voici celui que vous avez cherché avec tant de peine, et dont le corps flétri de vieillesse est couvert par des cheveux tout pleins de crasse ; voici cet homme qui est sur le point d'être réduit en poussière »

Jacques de Voragine, *La légende dorée*.

Saint Paul ermite de Ribera est le portrait du retrait. Il montre le retrait de Paul de Thèbes, qui a fait du désert son aître. Il montre le retrait de la vie, qui a fait de la lumière son ultime chair. Il montre le retrait du regard, qui a fait de son corps un imprésentable visage.

Mais plutôt qu'une privation, chaque retrait est ici une affirmation : l'intransigeance à l'égard de l'affairement du monde et le dénuement ascétique de l'ermite n'est pas une désertion de l'existence, c'est une ouverture plénière à l'absolu comme rencontre de soi, au-delà de tout soi ; l'affliction du corps, le squelette qui monte sous la peau, la tête qui devient crâne, la nuit qui recouvre tout, rien de plus lumineux que cet abandon, rien de plus vivant que ce devenir ; le dos tourné, le regard sans adresse, les orbites devenues abîmes, tout le corps voûté comme une caverne, il ne faudrait pas y voir une fermeture, c'est au contraire le corps entier qui se fait visage et nous accueille.

C'est tout le génie de Ribera que de faire saillir ces retraites, que de faire apparaître saint Paul à même sa disparition (du monde, de soi et du regard) – au-delà de toute exaspération baroque des contraires. Car, à première vue, l'idée d'un tel tableau semble contradictoire avec la peinture elle-même : faire le portrait de saint Paul ermite au plus profond de sa caverne, dans l'intimité extrême de la méditation, à la limite même de la mort ; le peindre ensuite avec le moins de chair possible, par le noir, presque en négatif, comme si tout prenait une densité de pierre ; placer enfin celui qui regarde au plus près, au point où les forces qui partent de la tête, du crâne et du pain convergent aux doigts qui se croisent dans la prière, alors que tout est fait pour nous maintenir à l'écart, en retrait, dans la séparation absolue du profane et du sacré.

Si Ribera parvient à surmonter la contradiction, à faire le portrait de ce qui disparaît, c'est qu'il fait justement de l'apparence non pas l'enjeu d'une ressemblance – qui est par définition l'attrait de ce qui est sans retrait, l'évidence de ce qui se reconnaît immédiatement – mais celui d'une *dissemblance*. La vérité du naturalisme de Ribera est précisément là, dans la dissemblance, celle du lavis d'encre de la page de la Bible retenue par le crâne, et non dans le tressage du pagne ou les ridules du front de saint Paul, car ce bout de page ne ressemble à rien, à rien de lisible. Ce n'est en fait qu'un pan de couleur, une surface de pure visibilité qui ne peut apparaître qu'en peinture, c'est-à-dire dans le retrait du texte. Ce que nous donne donc à voir Ribera, ce n'est ni une représentation fidèle de saint Paul, ni une illustration de la *Légende dorée* ni une allégorie de la pensée. Ce qu'il nous donne à voir : c'est la dissemblance comme intimité de la ressemblance, c'est la saillance du retrait comme seul véritable portrait. Il nous montre que ce qui apparaît vraiment en pleine lumière démet toute anticipation, toute reconnaissance, et qu'il est donc impossible de lui assigner une identité. Car la peinture, et plus encore quand il s'agit d'un portrait, n'est jamais la représentation d'une idée ou l'incarnation d'une identité : elle est toujours une *individuation* qui se relance depuis le tableau à mesure qu'une figure se dessine dans notre regard. Et c'est au rythme de cette individuation infinie que Ribera rend visible ce qui n'est pas tourné vers nous, comme chaque jour le noir corbeau dépose le pain auprès de l'ermite.

Évelyne GROSSMAN, philosophe, « La Sibylle, interprète de la pensée » à propos de l'œuvre de José de RIBERA, *Sibylle*.

A quoi pense la Sibylle ? Que regarde-t-elle, le regard pénétré de ténèbres ? « La Sibylle, à bouche égarée, dit en grimaçant des choses, ... c'est le dieu qui l'inspire », écrivait Héraclite. Nulle trace de délire chez la Sibylle de Ribera. On est loin ici de l'image hystérique des prophétesses, femmes possédées, sorcières à la bouche écumante, rendant sous inspiration divine d'énigmatiques oracles.

Tout, dans ce portrait, suggère au contraire la sérénité, la concentration : l'harmonie des lignes diagonales, l'angle que forme le bras avec l'avant-bras, le plat de la main dans l'exact prolongement de l'arrête du nez, le triangle d'ombre à la saignée du coude répétant celui de l'œil creusé de nuit, l'équilibre du clair et de l'obscur, les replis du turban en haut (circonvolutions cérébrales ? images de la pensée ?) repris plus bas dans les replis du vêtement (circonvolutions organiques ? poids de la chair ?).

Contemplative, la Sibylle offre d'une femme pensive une image apaisée. Son visage légèrement décentré vers la droite (l'oracle qu'elle rendra est-il bénéfique ?) se tend sans inquiétude vers un horizon d'elle seule connu. Deux siècles et demi plus tard, *Le penseur* de Rodin retrouvera cette posture méditative, la main reposant sur le menton, le coude plié décrivant un angle similaire.

Le tableau met en scène l'énigme du féminin pensant. Nous ne voyons pas ce qu'elle voit. Au centre de la toile, ce que nous voyons c'est le bras dénudé et dodu au premier plan, la rondeur de l'épaule. Ce corps à la pose étudiée, comme en équilibre sur la pointe du coude, dévoile au spectateur une Sibylle charnelle accueillant en elle la fécondation du Verbe divin, telle la Vierge l'opération du Saint-Esprit. Les penseurs de Ribera, on le sait, pèsent leur poids de chair.

Les Sibylles furent nombreuses dans l'Antiquité gréco-latine, de la côte ionienne à Tivoli, de Carthage au golfe persique. Celle de Cumes, selon Ovide, guida la descente d'Énée aux Enfers. Toutes incarnent cette dimension mythique de la pensée à laquelle fut reconnue une valeur d'enseignement secret, un élément de vérité divine qui, aux dires d'Aristote, préfigura la philosophie. Un dieu ventriloque parle par la bouche de la Sibylle ; elle en accueille le Verbe : bordure folle de la pensée, puissance de la création poétique, inspiration mystique. Elle est l'enfance de la philosophie.

N'est-elle pas aussi l'avenir de la philosophie ? Il y a de la pensée avant moi qui la pense, suggère Antonin Artaud. Penser dépend de forces impersonnelles qui s'emparent de la pensée, d'individuations non subjectives, ajoute Deleuze. La Sibylle *interprète* au sens musical ou vocal du terme : une pensée étrangère la traverse à laquelle elle prête sa voix. Interprète aussi dans un sens second, elle traduit la parole du dieu en langue humaine énigmatique qui reste à penser. Toute pensée est trans-subjective, notre modernité le redécouvre. Générosité de la Sibylle.

Jean-Claude MONOD, philosophe, « Face à la mort » à propos de l'œuvre de José de RIBERA, Saint Jérôme.

Dans un essai paru en 1937 à Stuttgart, resté non traduit, mais repris dans les *Selected Studies* (J.J. Augustin, 1965), *Die Wiederkehr gelehrter Anachorese im Mittelalter* (« La résurgence de l'anachorèse érudite au Moyen Age »), le grand historien Ernst Kantorowicz évoquait l'échange des attributs qui s'est opéré entre le philosophe grec, qui se faisait parfois ermite pour se consacrer à la quête de la sagesse, et l'anachorète chrétien : retraite hors du monde, quasi nudité, frugalité et méditation. Or à l'époque de l'Antiquité tardive et des débuts du christianisme, note Kantorowicz, « les motifs religieux et savants de la fuite hors du monde se sont si étroitement mêlés et intriqués les uns aux autres que la quête de la sagesse et la quête de Dieu étaient devenues quasiment indiscernables. Et ce, même sur le plan extérieur, où le lourd et sombre manteau du philosophe est littéralement devenu le vêtement de l'ermite et du moine. Ainsi, dans la Rome tardive, appelait-on les ascètes chrétiens *graeculi*, parce qu'ils portaient le manteau des philosophes ». Il n'est pas étonnant que Kantorowicz évoque alors la figure de Saint Jérôme, c'est-à-dire la figure même de l'érudit chrétien, grand connaisseur des philosophes antiques, traducteur de la Bible en latin et fondateur de la communauté d'ascètes savants de Bethléem. Saint Jérôme représente, aux yeux de Kantorowicz, un moment d'équilibre précaire, où la dimension religieuse de l'ascèse ne dévore pas encore sa dimension de quête savante et philosophique, une proximité conservée avec le modèle du sage philosophe grec dans la mutation même qu'il subissait sous l'influence des modèles ascétiques et martyrologiques chrétiens. Le superbe portrait de Jérôme peint par Ribera se situe exemplairement en ce point de croisement : un visage de vieillard qui pourrait être celui d'un philosophe antique, tel que Ribera en a peint plusieurs, serein ou légèrement traversé par le doute, mais dans une pose qui est typiquement celle d'une méditation spirituelle, la confrontation au crâne comme anticipation métaphysique de notre mort promise – reflet, réflexion, spéculation spéculaire et nocturne. L'attribut chrétien le plus marqué, parfois très présent dans les représentations de Jérôme dans sa retraite (comme dans le célèbre tableau de La Tour (1635)), la Croix, n'est pas visible ici. Dans le tableau de Van Somer qui figure également dans l'exposition, le parchemin ouvert devant le ventre lui-même parcheminé nous rappelle l'inlassable activité de lecteur (Jérôme note dans une lettre qu'il passait le jour à lire Cicéron et la nuit à lire Platon, avant qu'une vision ne l'exhorte, en rêve, à consacrer autant de soin aux Ecritures), de traducteur, de commentateur, qui fut celle de Jérôme, et le crâne même prend une fonction de porte-livre, même si un jeu de reflets l'unit au crâne chauve de l'ascète. Moins méditatif que le Jérôme de Ribera, l'homme est ici en plein travail d'écriture (comme Ribera l'a représenté en 1613). Certes, le légendaire, les autres signes de reconnaissance de Jérôme, le chapeau rouge de cardinal, le lion qui veille à proximité du vieillard, sont absents chez Van Somer, mais Ribera pousse l'épure plus loin : le papier et le livre disparaissent, l'homme n'est plus saisi que sur un fond pierreux indistinct et comme éclairé par le crâne qu'il tient des deux mains. Cette représentation accède peut-être ainsi, par sa réduction de l'anecdote et d'une symbolique trop déterminée de l'ascétisme chrétien (comme la corde de flagellation du Jérôme de La Tour), à une plus grande universalité, où Jérôme devient un vieux cousin d'Hamlet. L'œuvre renvoie à un style, parfois décrit comme celui des « nocturnes de dévotion », où la rareté des couleurs — rouge de la tunique, blancheur de la peau, noirs de l'obscurité, éclat jauni du crâne — reflète un esprit de dépouillement et favorise à son tour une contemplation méditative. Mais dans la zone d'indistinction où il se tient, entre la « vanité » religieuse et la méditation métaphysique, ce face à face avec la mort résonne des échos de « l'apprendre à mourir » socratique. Le clair obscur, la chair pâle de l'épaule dénudée (« le Christ est nu, sois nu », recommandait saint Jérôme), le réalisme des traits, de la barbe en désordre et des rides portent les traces du style caravagesque, mais le beau visage barbu et méditatif, où l'on croit même déceler, au coin des lèvres, un infime sourire, le regard porté comme fraternellement sur le crâne (*memento mori*) lui confèrent une humanité moins torturée que celle des Jérôme de Caravage.

« Saint Jérôme était devenu, depuis le milieu du XIV^e siècle, le saint patron des humanistes », rappelle Kantorowicz. « Et qui aurait été mieux approprié pour cela que ce défenseur passionné de Cicéron, dont le doute sur le point de savoir s'il était chrétien ou cicéronien se retrouve chez Pétrarque lui-même ? [...] Ce que Virgile fut à Dante, (...), à savoir le reflet de soi-même dans une antiquité

inatteignable, Jérôme le fut pour les savants chrétiens humanistes, le traducteur éloquent polyglotte, le maître du style latin, l'anachorète érudit. 'Jérôme dans sa grotte' fut l'emblème légitimant de l'érémisme érudit ». Kantorowicz ajoute que l'on a tendance à retenir surtout les tableaux de la Renaissance italienne le représentant en cardinal (selon un anachronisme délibéré, le cardinalat n'ayant été introduit qu'autour de l'an mille), en savant distingué écrivant dans la quiétude de son cabinet de travail tapissé de livres, au détriment de ses représentations en saint ermite. Cette défaveur n'a plus cours aujourd'hui, et l'œuvre de Ribera ne démerite pas dans cette lignée de splendeur méditative et décharnée où les tableaux du Caravage et de La Tour brillent comme des pierres dans la nuit. De ce tableau se lève ainsi une interrogation : l'ascèse ne tient-elle pas ici au fait même de la pensée, qu'elle soit séculière ou religieuse, en tant que la pensée s'affronte nécessairement à l'énigme de la mort ? Ne pense-t-on pas toujours cerné par la nuit de cette question ?

Marc DE LAUNAY, philosophe, « Pierre pénitent » à propos de l'œuvre de Dirck VAN BABUREN, *Saint Pierre*.

Simon, fils de Jonas et surnommé « pierre », se repent à la fois d'avoir renié Jésus « par trois fois » lorsque ce dernier avait été convoqué chez Caïphe, et de lui avoir, auparavant, enjoint d'être prudent face aux menaces qui pesaient sur lui – « Tu parles comme les hommes ! », lui avait rétorqué Jésus. Ce prétendu roc inébranlable s'avère assez fragile pour trahir celui dont il confesse qu'il est le Christ, et, néanmoins, c'est « sur cette pierre » que se bâtira l'Église.

Ramassé dans l'angle gauche du tableau, habillé de noir et de brun, Pierre fait masse, écrasé par cette culpabilité qui le ronge et tout autant par la responsabilité qui lui incombe d'être le chef des « Douze ». Face au Sanhédrin, pourtant, Pierre avait protesté, défenseur alors de Jésus, et citant le Psaume 118 pour comparer son Christ à « cette pierre rejetée par vous qui bâtissez : elle est devenue la pierre angulaire ».

Le peintre montre le premier pilier de la future Église terrassé par le remords, mais son repentir fait alors tout le prix de la fonction qu'il occupe en vertu d'un choix de Jésus sachant déjà certaine la trahison de son futur vicaire ici-bas ; car, l'institution terrestre participe elle aussi de ce qui affecte toute œuvre partageant le statut peccamineux de ce qui fut créé ; aucune institution, fût-elle spirituelle, ne peut éviter qu'un conflit de légitimité ne s'installe entre les principes qui la justifient et l'action qu'elle doit entreprendre pour les réaliser. Les « Douze », une fois Judas remplacé par Matthias, forment en quelque sorte l'Église parfaite, purement spirituelle, préservée encore d'un tel conflit ; mais pour qu'elle devienne institution tangible, il lui faut à la fois la trahison de Pierre et l'élan apostolique de Paul. Mais pourquoi faire de la trahison une condition de la future Église ? Il est peu probable que van Baburen ait eu l'intention calviniste secrète de souligner que l'institution adverse reposait bien sur un triple reniement du Christ, et qu'elle aurait ainsi à se repentir de ses propres dérives historiques. Néanmoins, son tableau ne révèle qu'une seule des deux clefs qui devinrent un éléments des armoiries de la papauté : la clef d'argent, celle de l'Église terrestre, et non la clef d'or qui ouvre le ciel.

Le peintre insiste donc sur l'une seulement des deux « cités » augustiniennes, et le tableau n'offre aux regards de Pierre qu'une profonde obscurité d'où ne surgit rien qui signalerait l'espoir du Royaume. L'Église n'est-elle pas en effet entrée dans l'histoire – telle qu'on commence à la comprendre – depuis que la Réforme a mis en concurrence deux sources de la même vérité, plaçant les clercs, et donc aussi, parmi eux, les artistes, en position d'arbitrer le conflit et d'y intervenir en l'interprétant selon leurs propres qualités ?

Pourquoi choisir Simon-Pierre, plutôt que Jean, le « disciple bien-aimé », pour fondement de l'Église historique ? Sans doute parce qu'il ne s'agit plus alors de « rendre à César » ce qui relève de sa *potestas* ni de croire distincts les deux règnes : l'institution, comme telle, n'existe qu'en reposant sur la possibilité de multiples reniements nécessaires au maintien de sa cohésion et de son *auctoritas*, trahissant constamment l'esprit de sa mission dans le but politique d'en conforter la prorogation.

Robert REDEKER, philosophe, « Diogène à la lanterne, Diogène interdit ? » à propos de *Diogène à la lanterne*, Ecole espagnole.

On pourrait donner un autre intitulé à ce tableau : *Diogène interdit*. L'éloignement de cette représentation du philosophe cynique d'avec sa réalité historique autant qu'avec sa sulfureuse légende frappe l'esprit. L'Espagne à peine sortie du siècle de Charles Quint, dont l'Empire ne voyait jamais le soleil se coucher, pouvait-elle rendre aimable le sage qui apostropha Alexandre-le-Grand, lequel mena ses conquêtes jusqu'aux lisières de la Chine, d'un « ôte-toi de mon soleil » ? Elle ne pouvait qu'en transformer la figure en lui donnant des allures adaptées à l'époque – celles d'un sage chrétien des premiers âges, d'un Père de l'Eglise façon Saint Jérôme ou Saint Augustin.

L'inconvenance de Diogène est éliminée au profit d'une représentation du philosophe comme personnage convenable, hors du monde, perdu entre la nuit et les livres. Diogène hantait la cité, dans l'éclatante lumière athénienne, provoquant les uns et les autres. Il était un attentat permanent pour les convenances, les situations, les hypocrisies, la culture, la pudeur – bref il était, au sens radical, politique. Le personnage du tableau paraît, tout à l'inverse, enfermé dans un sombre cachot, se livrant en introverti à une méditation sans effet sur la réalité du monde humain. A la place de la lumière grecque, il rumine ses pensées à la faible et triste lueur d'une lanterne.

Tout dans cette œuvre rassure – autrement dit tout referme l'énigme de Diogène, c'est-à-dire ce lien entre la provocation ravageuse et la pensée qui signe la sagesse cynique. Le livre – est-ce la Bible, les Evangiles ? un livre païen acculturé au christianisme au cours des premiers siècles de notre ère ? – rassure ! Alors que Diogène ne les prisait point ! Qu'il se riait de Platon et se serait ri de la Bible ! La complexion charnelle du penseur rassure : il n'est pas émâcié, il n'a pas faim, des « viandes » (pour parodier Descartes) remplissent son sac de peau, il mène bonne vie sans être fortuné, alors que Diogène tressait des éloges à l'ascétisme et dormait, selon la légende, tantôt à la belle étoile tantôt dans un tonneau. La lumière dans laquelle baigne la scène rassure : douce, elle n'offusque les yeux ni ne réveille l'esprit. Elle ne relève rien de tranchant ! Et, in fine, la lanterne elle-même rassure : la flamme enfermée, la flamme qui n'est pas folle, domptée en instrument pour chercher la vérité symbolise la méthode. Cette flamme – et non le livre – est l'esprit. Pour Descartes la méthode ne se trouve pas dans les livres mais dans l'esprit. Précisément, ce Diogène ibérique évoque plutôt l'un de ses contemporains, Descartes – « *que je suis ici, assis auprès du feu, vêtu d'une robe de chambre, ayant ce papier entre ces mains* » se décrit l'auteur du *Discours de la Méthode* – qu'il ne ressuscite l'insupportable sage cynique grec.

Notre regard transperce ce tableau pour voir tout autre chose que ce qu'il croit nous donner à voir : Diogène inaccessible à l'Espagne du XVII^{ème} siècle, rayonnante pourtant en son siècle d'or, Diogène interdit.

Barbara CASSIN, philosophe, « Le passage clandestin » à propos de l'œuvre de Johannes MOREELSE, Démocrite, le philosophe rieur.

On montre dans cette exposition deux Démocrite de Johan Moreelse, et un de Ter Brugghen.

Ils rient tous les trois (« Démocrite riait tout »), et ils montrent quelque chose du doigt, avec un index tendu pour Ter Brugghen, et pour Moreelse avec un index de chaque main ou, pire encore ici, deux doigts d'une seule main comme les cornes du *cornuto*.

Mais que montrent-ils donc? C'est étrange, mais bien visible : ils ne montrent rien. En tout cas, pas un point sur le globe terrestre —sauvagement anachronique évidemment, coutume de peintre, comme la toque de velours qui « gentilhomme » l'épaule nue. Non pas donc un point sur la sphère qu'il tient là comme la roue d'un navire, non pas une quelconque région, mais plutôt un ailleurs, un à côté du monde de la science.

Démocrite, le philosophe rieur.

On attribue d'habitude ce rire énigmatique à son matérialisme zen -il n'y a que les atomes et le vide-, et on l'adosse au contentement moral du sage antique, heureux dans son auto-suffisance d'échapper aux troubles humains.

Moi, je crois plutôt que c'est cet à-côté qui le fait bien rire. Si vous saviez ! Démocrite ne ricane pas de mépris pour les mortels soucieux et épris de divertissement, recto sardonique d'apophtegmes moraux très gnangnan ; ces *moralia* sont conservés à profusion, mais il faudrait les interpréter de même, à côté, et réinventer la « convention » comme Démocrite demande qu'on réinvente le blanc et le noir et toutes les qualités sensibles. Non, il rit, je crois qu'il rit à gorge maligne du bon tour qu'il joue aux philosophes et aux savants, à la physique et à l'ontologie.

Car les atomes, ce ne sont pas des corps insécables, même les plus petits qui soient : contrairement à ce qu'on croit, ce ne sont pas des choses ni des êtres, mais des idées et des schèmes. Démocrite fabrique d'ailleurs un mot pour les désigner, un mot qui n'existe pas dans sa langue. Il coupe *mêden* « rien », un pronom usuel et bien fait, sur *mêd'hen* « pas même un », pour inventer *den*, quelque chose comme « moins que rien », un bout du mot *rien* mal coupé, une soustraction de rien. Si je voulais rendre ce machin-là comme il est fait, je pourrais dire par exemple en laissant tomber le *r* quelque chose comme *ien*, ou encore plus près du grec : *iun* !

C'est bel et bien un jeu de mots, plutôt drôle. Pour nous avertir que l'atome n'est pas d'abord un corps mais d'abord un signifiant, que la physique n'est pas d'abord de la matière mais plutôt de la langue, de l'écriture, un jeu d'écriture. Démocrite rit parce que le « matérialisme » est, en toute rigueur de terme, un « matérialisme ». Tel est en tout cas le diagnostic de Jacques Lacan, psychanalyste. Il parle du « *joke* de Démocrite sur le *mêden* », et souhaite qu'en français, nous aussi, on en « *rie* », sur *rire* et sur *rien*. « *Rien, peut-être ? non pas, peut-être rien, mais pas rien* ». Démocrite est le premier à rire de ce *den*, « passager clandestin » de la physique et de l'ontologie, qu'on prend tous avec Aristote pour du solide, le premier élément et le premier être, mais qui est *flatus vocis*, un bout de mot, un jeu de mots, à côté.

Passager clandestin « dont le *clam* fait notre destin », Lacan nous étourdit mais il n'a pas tort. La physique et l'ontologie sont cocus ! « Allons donc, et que les Cieux prospères nous donnent des enfants dont nous soyons les pères ! » conclut *L'Etourdi* de Molière. J'aime que l'huile sur toile soit, ou rende, plus perspicace que des siècles de commentaire.

Jean-Pierre LUMINET, astrophysicien, « La lumière de l'obscur » à propos de l'œuvre de Johannes MOREELSE, *Démocrite et Héraclite*.

On ne sait si le sage d'Ephèse, tête penchée et se frottant les mains, se réjouit d'avoir tourné en dérision l'un de ces beaux parleurs au discours superficiel qu'il abhorre tant, ou s'il est plongé dans un profond état d'affliction devant un univers (figuré ici par un globe terrestre) aveugle et absurde, où le désordre reste la loi.

Si c'est bien Héraclite qui est représenté par le peintre (certains critiques d'art en doutent), la seconde hypothèse semble plus conforme à ce que l'on sait du personnage.

Cet exact contemporain du Bouddha et Lao-Tseu, considéré comme l'un des fondateurs de la philosophie et de la métaphysique occidentales, était en effet réputé pour être misanthrope et mélancolique. Renonçant à une fonction royale à laquelle ses origines familiales l'appelaient, n'était-il pas parti vivre en ermite dans les montagnes, se nourrissant de plantes jusqu'à la fin de ses jours ? On dit de lui qu'il pleurait de tout quand Démocrite en riait. De fait, de nombreuses œuvres picturales représentent les deux personnages côte à côte, l'un hilare, l'autre chagrin.

Héraclite englobait dans un même dédain le petit peuple, la foule, les savants, les poètes et les philosophes. Pour lui, leurs pensées n'étaient que jeux d'enfant, et les discours brillants, mondains, restaient toujours à l'écart de la vérité essentielle, du logos.

Se soumettre au logos, c'est adopter la nature pour modèle d'une conduite morale qui associe l'être au mouvement de l'univers. Or l'univers est mouvement, à l'image du feu qui est principe de toutes choses ; le feu est la réalité du mouvement, l'état premier et dernier du cosmos à travers ses cycles. A son image, les choses n'ont pas de consistance ; tout se meut sans cesse, rien ne demeure, tout passe en son contraire. Comme dans une grande pulsation, tout équilibre entre forces antagonistes s'altère tour à tour au profit de chacune d'elles jusqu'à son triomphe total, suivi d'un renversement qui donnera l'avantage à sa rivale. L'être est ainsi en perpétuel devenir, entraîné dans le courant de l'alternance et du changement.

La doctrine d'Héraclite est en opposition totale avec la philosophie de la permanence que l'on trouve à la même époque chez Parménide. Il l'exprime dans un style littéraire énigmatique, haché et détaché, mimant le mouvement de la contradiction, en absence totale de ponctuation qui invite à la polysémie. Pour cette raison, Socrate et Aristote l'ont surnommé « l'Obscur ». Or, vingt-cinq siècles plus tard, les fragments qui restent de son principal ouvrage, « De la nature », paraissent d'une profondeur lumineuse et abyssale...

Élisabeth RIGAL, philosophe, « Le savoir amer des choses terrestres » à propos de l'œuvre de Hendrick TER BRUGGHEN, *Héraclite*.

Portrait d'Héraclite de profil, regard dérobé. Représentation à la manière du naturalisme caravagesque : physionomie rude sur charpente solide vêtue d'un drapé enroulé sur l'épaule gauche, l'épaule droite étant entièrement dénudée. Style lui-même caravagesque : personnage à mi-corps sur fond neutre, lumière projetée sur le tableau avec jeux de clair-obscur. Décor réduit à l'unique objet qui fut au cœur des préoccupations de l'Éphésien : le cosmos, symbolisé par un globe terrestre, sur lequel l'un des avant-bras est lourdement appuyé.

En scrutant le tableau, on découvre, perlant sous la pommette, deux grosses larmes qui indiquent que celui qui est ici portraituré n'est pas Héraclite l'Obscur, mais Héraclite le Mélancolique dont Juvénal et quelques autres se demandaient d'où pouvaient lui venir tant de larmes. Ce dont il s'agit n'est cependant pas de faire une peinture historique déguisée de l'une des figures de l'Antiquité, mais de présenter, dans un portrait imaginaire, l'idéal type du Mélancolique.

Pour en déterminer les traits, il convient, en premier lieu, de remarquer que les larmes de l'Éphésien d'Hendrick Ter Bruggen échappent au premier regard. Ce qui saute d'abord aux yeux est la solidité du roc, et non la fragilité de la fêlure. Les muscles saillants disent la robustesse et la puissance du physique. Le drapé de couleur pourpre et nacre évoque, par son raffinement, la noblesse de l'âme. Et tout, dans la posture, indique une attitude altière. La tête ne se laisse courber par aucun poids : bien que soutenue par la main, elle se tient droite et reste haute. L'œil que l'on devine sous le froncement des sourcils n'exprime pas les affres de la douleur, il est grand ouvert. L'Éphésien n'est donc pas un être brisé. Ses larmes perlent, elles ne coulent pas. Ce ne sont pas celles qu'arrachent les tourments de l'affliction, mais celles qui accompagnent le savoir amer des choses terrestres.

Et il faut, en second lieu, remarquer que l'image de la pensée qui ressort de ce portrait n'est pas celle de la pensée comme recueillement, imploration et illumination qui était encore prédominante dans l'espace pictural du début du XVII^e siècle. En effet, l'Héraclite de d'Hendrick Ter Bruggen n'a ni les mains jointes, ni les yeux fermés, et si son regard semble vacant, c'est parce qu'il n'est en attente d'aucune révélation. Il regarde droit devant lui et esquisse un mouvement de la main gauche qui semble être un geste d'emphase ponctuant des paroles sortant de sa bouche entrouverte. Exposerait-il tout ce que lui ont appris ses patientes observations de l'homme dans le cosmos ? Cela se pourrait. En tout cas, ce que la lucidité de sa pensée lui a découvert ne peut le laisser indifférent. Mais s'il n'est pas impassible, comme le montrent ses larmes, il est néanmoins impavide. L'Éphésien fait face, résolument.

L'idéal type du Mélancolique n'est donc pas la résignation – en laquelle il convient plutôt de reconnaître l'un des traits de la figure pathologique de la mélancolie –, mais la résolution.

Jean-Jacques MELLOUL, philosophe, « La méditation saisie sur le vif » à propos de l'œuvre Francisco de ZURBARAN, *Saint Augustin en méditation*.

Ce portrait de saint Augustin jeune en méditation a récemment été attribué à Zurbaran. Le penseur est assis sur une chaise à accoudoirs vue de côté : devant lui, une table. Sa colonne vertébrale subit un double mouvement : perpendiculaire aux hanches - puisqu'il est tourné vers nous - et penchée vers la gauche. Nous ne voyons pas le bas de son corps. Le haut, visage et épaules, nous fait face. Le bras gauche du penseur est appuyé sur la table, sa main gauche soutient sa tête, manière de signifier que la pensée trouve dans le corps son plus fidèle soutien au double sens du terme. On suppose que le pouce, caché, fait équerre avec l'index, visible et posé au dessus de la tempe comme pour indiquer que c'est là que cela se passe. Son bras droit s'écarte légèrement du corps, la main est ouverte. Le visage est ambigu : on ne sait s'il est tourné vers nous, comme surpris, d'où son esquisse de sourire malicieux, ou bien si le regard, perdu et rêveur, signifie que le penseur s'est absenté de son visage pour mieux suivre le fil d'une pensée. Sur la table, deux livres de taille inégale, superposés dans un équilibre instable et improbable. Peut-être ont-ils été refermés il y a peu pour pouvoir favoriser l'exercice de la méditation, peut-être seront-ils consultés plus tard quand la pensée aura à nouveau à se nourrir par la lecture des pensées des autres, quand elle redeviendra « conversation », selon le mot de Descartes. Le mobilier, composé d'une table et d'une chaise, a son importance ; les deux participent au soutien du corps, donnant au corps une immobilité sans fatigue qui libère la mobilité de la pensée.

Pour le moment, Saint Augustin médite, en d'autres termes il se livre à ce dialogue silencieux de l'âme avec elle-même par lequel Platon définit la pensée dans le *Théétète*. Cette pensée intérieure procède et progresse par questions et réponses, dans l'alternance de l'écoute et de la parole, elle a son rythme. Or cette dualité et cette alternance trouvent dans la structure du corps, et en particulier dans l'opposition de la droite et la gauche de singuliers auxiliaires. Le jeu des mains peut ponctuer ce va-et-vient intérieur. Ici la main gauche soutient la tête, et par extension la pensée, tandis que la main droite, ouverte, la ponctue. Son interprétation n'est pas aisée. Elle peut manifester l'acquiescement à une évidence conquise. Ou bien sa mobilité, comme arrêtée, vient renforcer l'effet de surprise perceptible dans le regard, pour mieux signifier que le penseur a été saisi sur le vif, dans un instantané quasi photographique de méditation.

Le visage éclairé par une lumière intérieure, tout entier à son travail de pensée, semble, dans son regard, viser un point invisible. En même temps, l'expression du visage donne à cette pensée sa tonalité affective singulière : cette pensée n'est pas tragique, mieux elle semble comporter une dimension de jubilation joyeuse et ludique. La pensée comme bonheur. Dans son travail elle reçoit l'aide d'une lumière venant d'en haut à gauche, dont la source nous demeure cachée. La pensée est illuminée. Mais la lumière vient aussi de l'intérieur et se diffuse par le visage à l'extérieur, créant ainsi une atmosphère ou un milieu pénétré de pensée. La pensée illumine, elle ne peut le faire que parce que le visage est simultanément surface de projection d'une lumière extérieure et vecteur de diffusion d'une lumière intérieure, soit deux origines pour la pensée.

Christian RUBY, philosophe, « La visite du peintre chez le philosophe » à propos de l'œuvre de Luca GIORDANO, *Un philosophe cynique*.

Nous nous sommes habitués à l'irruption des philosophes dans la peinture, depuis l'âge classique. Juste retour des choses, des artistes s'adonnent non moins au déchiffrement du philosophique par la peinture. C'est qu'entre eux s'est instaurée une interférence assumée. Les uns et les autres savent bien qu'ils veulent *faire* quelque chose, par des moyens différents. Là où le philosophe pratique l'art de fabriquer des concepts, le peintre, par son art, n'est pas condamné à se contenter de les représenter. Il figure plus exactement sa pensée de la philosophie en utilisant les armes de la peinture.

Au XVII^e siècle, la présentation picturale imaginaire de philosophes de l'Antiquité a des nécessités toutes orientées vers le souci de creuser, autant qu'en philosophie, et en se distinguant des autres arts, l'écart avec les figures médiévales primordiales.

Rebondissant sur ce régime pictural, le portrait d'*Un philosophe cynique* (Munich, Alte Pinakothek) ne peut guère faire mieux voir au spectateur que le philosophe pense et ce qu'il pense qu'en retenant d'abord certains attributs reconnus indispensables au vivre-vrai cynique comme le vêtement rapiécé, le vérisme de certains détails, signes du détachement de tout bien, et le globe terrestre qui enferme la vie en son entier. Les beaux traits à peindre ! C'est ce que fait Luca Giordano (1632-1705).

Mais en quoi parvient-il à donner un portrait de la *pensée* cynique qui consiste avant tout en une conduite de l'existence tournée en scandale ? Par un jeu subtil portant sur trois éléments orientés chacun différemment, sur une toile dont on ne sait trop d'où vient la lumière, sinon qu'il en émane directement du philosophe même. La manière du peintre fait donc émerger le regard qui touche immédiatement le spectateur comme en une adresse sur un plan d'immanence, le doigt gauche qui souligne un écrit sans le regarder, et la main droite levée qui se referme sur un texte devenu inutile (on pourrait comparer ces gestes avec *La mort de Socrate* de David). La philosophie ne serait donc contenue ni au Ciel ni dans les livres !

Et certes, les livres n'enveloppent pas tout, leur usage n'est positif que si la vie inclut la pensée et non l'inverse. Evitons les fausses transmissions ancrées dans les seuls ouvrages. Le philosophe n'enseigne pas, il contredit. Cette pensée qu'est la philosophie n'a pas besoin d'un être qui se tourmente ou se démène. La pensée est force de déprise, et se donne comme affirmation non comme système.

Cela dit, pourquoi donc ces portraits de genre nous plaisent-ils presque toujours ? C'est qu'ils supposent une dignité de la pensée inégalée, bien éloignée des mesquineries du milieu intellectuel dans sa réalité. Ils s'imposent la nécessité d'être sublimes dans l'idée même du penser, dans la fixation du caractère du philosophe, sans trop avancer d'accessoires sur lesquels s'égarer, de richesses matérielles qui pousseraient le spectateur à ignorer la joie procurée par l'éthique philosophique.

Jean-Jacques MELLOUL, philosophe, « De la lecture à l'écriture » à propos de l'œuvre du Maître de l'Annonce aux Bergers, *Un philosophe écrivant*.

Voici donc un philosophe ou un penseur en pleine action. Sa position est inconfortable : le haut de son corps, vu de face, et son visage, vu de profil, sont penchés vers un livre ouvert à droite que l'on imagine posé sur un pupitre tandis que le bas de son corps ainsi que ses mains nous font face. Sa main droite, posée immobile au milieu de la page droite d'un grand cahier ouvert, tient une plume levée. On discerne le début d'une ligne déjà écrite, d'autres feuilles séparées ou roulées se trouvent sur la table ou sous le cahier ouvert ; sa main gauche tient la partie gauche du cahier. Ses vêtements, dans leur extrême simplicité, indiquent une ascèse ou une pauvreté. Le fond noir empêche l'œil du spectateur de se disperser et le contraint à se focaliser sur les zones lumineuses.

Le tableau est sombre, deux zones sont éclairées : le haut du visage (particulièrement le crâne recouvert d'un bonnet, le front, les pommettes et le nez) et les deux pages du cahier. La lecture manifestement sollicite l'écriture comme son prolongement, soit pour prendre des notes, soit comme préalable à l'élaboration de sa propre pensée par reprise ou réfutation. Cette lecture est concentrée, peut être même passionnelle : le visage est tendu, comme aspiré par le livre, manifestant ainsi la puissance d'attraction du texte ; la bouche est ouverte, soit parce que la lecture se fait à voix haute, selon la coutume, soit pour signifier l'étonnement, l'intérêt, la colère ou seulement l'intensité de l'attention. La tempe gauche palpite, le bonnet semble contenir un bouillonnement intérieur. La lumière du front et du crâne dit soit la pensée éclairant le livre soit l'inverse : le livre projetant sur la surface du visage la lumière de la pensée ou de la connaissance. Une diagonale descend du haut du visage jusqu'à la main qui écrit, indiquant ainsi comment la main se fait la servante de l'œil, et le prolongement extérieur de la gestation et du cheminement de la pensée dans le corps. Ce cheminement est *temps*. Il a son amont : la lecture passée ou présente, et son aval : l'exigence de l'écriture. Il ne concerne pas seulement ce philosophe singulier. La lecture est en effet plus généralement l'acte par lequel le philosophe inscrit son travail dans une tradition qu'il reprend : elle manifeste la présence d'autrui dans toute réflexion. Ici, d'ailleurs, le travail a déjà commencé : le cahier est ouvert en son milieu, la main écrit sur la page de droite et non sur celle de gauche, le début de la ligne est couvert de caractères, les autres feuilles sont roulées comme autant d'essais - l'ensemble de ces éléments signifiant l'événement de la pensée comme un processus présent, immobilisé par la peinture et le tableau, mais qui fait signe vers son passé et qui déborde vers son avenir. La blancheur du cahier ouvert est appel à déposer la lumière de la pensée dans la matérialité du livre. Comment mieux signifier et mieux peindre l'entrelacement des temps et des sujets dans l'élaboration de la pensée ?

Christian GODIN, philosophe, « Démocrite en gueux rigolarde » à propos de l'œuvre de Luca GIORDANO, *Démocrite*.

Sur un fond très noir, issu du Caravage et de Ribera, Luca Giordano a peint en ocre clair le torse nu et gras d'un homme mûr pas très propre. Sans tous ces papiers écrits, l'allure dépenaillée et la trogne rigolarde de ce vagabond seraient celles d'un gueux picaresque du Siècle d'Or espagnol. Cette espèce de Diogène tient d'une main une feuille dépliée, et dans le repli de ce qui n'est pas même un habit, serrés tout contre son ventre comme s'il s'agissait d'un fœtus à moitié sorti, des rouleaux et d'autres papiers pliés forment une extravagante protubérance. Cet étrange clochard littéraire (les gueux rient, jouent, mendient et volent mais ne lisent pas et écrivent encore moins) serait donc Démocrite, philosophe présocratique, fondateur du matérialisme. A l'instar de Jésus, de ses disciples et des saints du christianisme, les philosophes qui ont précédé Socrate et qu'on appelle pur cette raison présocratique n'ont pas de visage. Et c'est parce que l'histoire ne leur en a pas laissé qu'on a pu leur en inventer à loisir et à foison. Les portraits imaginaires ont été un genre prisé en peinture au XVII^e siècle. Les *Démocrite* qui ont proliféré dans la peinture de cette époque sont, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, des « personnages conceptuels ». S'ils tiennent du mythe et de l'allégorie, ils ne s'y réduisent pas. C'est le poète satiriste latin Juvénal qui, semble-t-il, a été le premier à diffuser la légende d'un Démocrite rieur : est philosophe celui qui se rit de la vanité et de la folie des hommes – d'où cette figure de Démocrite en cynique, proche de Diogène, très éloignée, soit dit en passant, du Démocrite que Vélasquez a peint en habit. Savoir et comprendre rendent-ils triste ou joyeux ? Les deux. Face à Démocrite riant, les peintres de l'âge classique plaçaient Héraclite pleurant. D'un côté le penseur du matérialisme, selon qui il n'y a que des atomes et des corps pour faire le monde, de l'autre le penseur d'une Nature tragique vouée à l'éternelle destruction et traversée par les contraires. Mais un matérialiste est aussi quelqu'un qui est censé jouir de la vie – d'où le nez rouge du *Démocrite* de Luca Giordano – et qui se moque des conventions sociales comme d'une guigne – d'où la barbe mal rasée et la défroque du gueux. Démocrite est aussi connu pour être l'inventeur du mot « microcosme » et de son idée : l'homme est un petit monde, puisque les atomes qui le constituent sont les mêmes que ceux qui forment l'Univers, le plus grand est de tous les corps. Or, la pensée d'être un élément du grand Tout peut être en soi une réjouissance. Démocrite est également l'un des rares philosophes de l'Antiquité à avoir affirmé le caractère infini de l'Univers, composé d'un nombre infini de mondes. De cet Univers infini que la philosophie et la science redécouvrent au XVII^e siècle précisément, contre la tradition religieuse médiévale, et qui suscitait l'effroi chez Pascal, le *Démocrite* de Luca Giordano se réjouit. Le savoir est une jubilation. Démocrite était l'Aristote des grands penseurs de l'Antiquité, celui qui voyagea le plus souvent et le plus loin. Il se laissa mourir alors qu'il avait dépassé l'âge de cent ans. Comment peindre la pensée, puisque celle-ci est invisible ? Il y a la voie de l'allégorie : ce fut celle du Moyen Âge. Il y a la voie de l'idéalisation héroïque, cultivée à la Renaissance, et dont *L'Ecole d'Athènes*, la somptueuse fresque de Raphaël, est l'expression la plus saisissante. Si, dans son tableau, Luca Giordano reprend le buste et le drapé des statues antiques, c'est de manière ironique, pour en subvertir le code. Comme Ribera, dont il fut l'élève, Giordano récuse tout aussi bien l'idéalisation que la schématisation – et telle est la voie du naturalisme, qui parvient paradoxalement, et même contradictoirement, aux franges du songe par exacerbation de réalisme-, tout comme faisait l'art baroque dont il est un représentant. *Le philosophe Démocrite* n'est évidemment pas un portrait de Démocrite, mais il n'est pas non plus une allégorie de la philosophie de Démocrite. Il donne à voir une attitude philosophique dont Démocrite a été l'incarnation, à la manière dont les christes du Moyen-Âge donnaient à voir une attitude religieuse dont Jésus avait été l'incarnation. Ais cette attitude

Christian RUBY, philosophe, « L'Obscur en peinture » à propos de l'œuvre de Luca GIORDANO, Héraclite.

Peindre une figure de la pensée ? Cela s'entend en deux sens : figurer une personnalité de l'histoire de la pensée ou donner une figure imagée à la pensée même. Or nous ne disposons pas de portraits exacts d'Héraclite, si nous disposons de récits portant sur son existence et sa royale famille. Comme pour nombre de ses collègues (par exemple Bramante, Raphaël, Rubens et Ribera), le peintre, Johannes Moreelse (1603-1634), cherche donc plutôt à donner figure à une pensée en figurant un portrait repensé à partir des fragments de l'œuvre alors connus, interprétés comme des cartouches lancées contre les certitudes appauvrissantes.

Il n'est donc pas nécessaire de livrer des images du perpétuel devenir pour peindre Héraclite, ce maître de l'instabilité universelle. Ni des images d'un monde éternel, feu s'allumant et s'éteignant en mesure. Il faut plutôt penser à faire coexister un tempérament philosophique et la peinture, à traduire la philosophie retenue dans la fluidité de la pâte ou de l'image. Une volonté bien arrêtée de rendre picturale une figure de pensée doit créer des procédés picturaux assez importants pour obtenir deux résultats : suggérer la rupture avec le moyen âge – avec la théologie bien sûr mais aussi avec son type de personnage - et donner à voir les conséquences éthiques de la grande pulsation cosmique antagoniste lisible dans cette doctrine, certes d'abord cosmologique puisqu'elle veut expliquer les phénomènes naturels, mais pas uniquement.

En 1630, à propos du philosophe d'Ephèse, ce que *fait* le peintre contribue à réinterpréter les lieux communs transmis dans des commentaires ravivés récemment par la traduction hollandaise, en 1601, des *Vies des philosophes* de Diogène Laërce : Héraclite, obscur (*skoteinos*) et solitaire, se penche sur la condition humaine pour en tirer des sentences énigmatiques. Parmi d'autres non évoqués (la terre conçue comme un bateau, le feu principe des choses, Héraclite, homme orgueilleux ayant voulu pénétrer la zone dangereuse du multiple), les poncifs deviennent ici des éléments picturaux : un vêtement noir pour évoquer l'obscurité de la pensée, des mains qui se frottent ou se tordent au-dessus d'une sphère géographique assez détaillée pour qu'on ne la confonde pas avec une sphère armillaire, un vieillard, sûrement sage au vu de la barbe, mais saisi d'une mélancolie qu'on dit humide, par différence avec celle de Démocrite dite riieuse, qui le porte à l'angoisse devant une condition humaine toujours instable.

La question de la figuration de la pensée se trouve alors concentrée dans la difficulté suivante : que *fait* la peinture ? S'organise-t-elle comme une transcription littérale de la pensée lue, au risque de tomber dans le piège de l'illustratif ? Se contente-t-elle de traduire une même pensée dans un langage pictural ? Se donne-t-elle les moyens de réévaluer une pensée dans une perspective picturale, dessinant alors une surface d'échange avec la philosophie ? Nous penchons pour la dernière solution.

Ludovic DUHEM, philosophe, « Le reflet de l'index » à propos de l'œuvre de Luca GIORDANO, Platon.

Quelles terribles amours ne susciterait pas la pensée, si elle donnait à voir d'elle-même une image sensible qui fût claire.

Platon, *Phèdre*, 250d.

– Elle-même la voici : la *philosophie*.

– Oui! C'est bien elle! vénérable dans ses hardes de misère. « *Povera e nuda vai filosofia* » comme le disait si bien Plutarque.

– C'est juste. Ainsi va donc le *Platon* que Giordano nous a dépeint ici comme il fallait.

On pourrait en rester là. Se contenter d'avoir identifié Platon dans ses humbles habits de philosophe, la barbe du sage au menton, représenté selon la poésie de Plutarque et selon la tradition iconographique de Ripa. Rien à ajouter à cela, ou si peu... Il faudrait peut-être ajouter qu'il s'agit d'abord d'un portrait *imaginaire*, c'est-à-dire d'un portrait sans (le) modèle, ce qui complique déjà l'idée que Platon serait ici lui-même, apparaissant « en personne » comme la figure sensible de l'intelligible, l'apparence de la philosophie comme telle. Giordano nous montre un portrait de Platon sans Platon pour modèle, et qu'il y ait eu un modèle vivant dans son atelier et toute une série de *Platon* à cette époque, à commencer par celui de son maître Ribera, ne change rien. En quelque sorte, c'est comme si, en peinture, nous avions devant nous une « idée » de Platon, voire l'Idée même de Platon. Platon serait devant nous « *to auton* », en soi, grâce à la « *tekhne* » de la peinture, sans pour autant être une copie dégradée du modèle. Ce portrait de *Platon* serait Platon « trait pour trait », mais au sens absolu où l'image présentée serait à elle-même son modèle, infiniment. Alors le genre qu'on appelle en histoire de l'art « portrait rétrospectif » montrerait ainsi toute sa profondeur métaphysique, puisqu'il nous montrerait que peindre « Platon » signifie retourner à l'archétype qui n'existe pas en dehors du portrait peint de Platon. Le platonisme serait à la fois renversé et confirmé dans un cercle où copie et modèle, sensible et intelligible, ne seraient plus absolument séparés, mais se tournant l'un vers l'autre, prenant la place l'un de l'autre, sans primat de l'un sur l'autre.

Dans son tableau, Giordano trace ce cercle dans le geste que fait Platon. Quel est ce geste ? De la main gauche, l'index pointé, il désigne un miroir qu'il tient incliné de la main droite. Que voit-on sur ce miroir ? Presque rien. Rien des choses du monde, rien des objets posés sur la table, rien du visage de Platon ou de l'espace du spectateur. Rien donc, si ce n'est le revers de l'index. Ce que montre le miroir, peinture dans la peinture, c'est le *pouvoir d'indexation* de l'image : l'image ne montre pas quelque chose, elle ne désigne pas un référent absent – ou pas seulement –, elle montre qu'elle montre.

Alors le cercle rétrospectif formé par le regard interrogateur de Platon, le geste de la main qui désigne le miroir et l'index réfléchi est autre chose que la présentation sensible de la philosophie platonicienne, qu'elle soit donnée à voir sous la forme originale de la doctrine de Platon qui fait de la peinture le reflet dégradé d'un reflet, ou dans sa version néoplatonicienne qui fait de la peinture le reflet du vrai. Si une idée apparaît vraiment dans le portrait de Platon peint par Giordano, c'est l'idée que la véritable profondeur de la peinture est d'être une surface réfléchissante, parce qu'elle est une image qui ne montre qu'elle, se montrant à nous comme le reflet de l'index.

– Elle-même la voici : la *peinture*.

– Oui! C'est bien elle! Elle montre qu'elle montre. « Dans son amant, comme dans un miroir, c'est elle-même qu'elle aime... » comme le disait si bien le *Phèdre*.

– C'est juste. Ainsi va donc le *Platon* que Giordano nous a peint ici comme il fallait.