

**Université Paul-Valéry Montpellier III**

Année universitaire 2012.13

UFR 1 - Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse

MASTER 2 - Mention *Philosophie et Psychanalyse*

Spécialité - *Études Psychanalytiques et Esthétiques - Parcours Esthétique*

## **L'ART, LE FRAGMENT ou L'ÉPREUVE DE L'INEXTRICABLE**



BERLINDE DE BRUYCKERE : *Kreupelhout – Cripplewood* 2013

Mémoire de Marie CLAUZADE

Dirigé par Frédérique MALAVAL

## L'ART, LE FRAGMENT ou L'ÉPREUVE DE L'INEXTRICABLE

Écoute bien le soc, écoute.  
Écoute bien : il crisse

Paul Celan

Qui peut vibrer plus que son corps dans son propre corps,  
Qui a plus de sensations que les sensations à venir ?  
Qui se suffit quand rien ne suffit ?  
Qui devient complet quand un seul lien d'herbe  
Se retrouve la racine hors de son cœur ?

Alvaro de Campos

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 2
1 - FRAGMENTS Force et advenir de la forme	p. 6
2 - COLOSSOS, PREMIER ET DERNIER FRAGMENT DU MONDE L'expérience du double	p. 9
3 - PAR LE VIDE LA VUE Le vide conditionnel du <i>voir</i>	p.12
4 - LE NOIR ET LE BLANC MÉTONYMIE DE LA DOUBLE NATURE DU VIDE Les couleurs du Rien	p.18
5 - LA FIGURE ANDROGYNE D'ARDHANARISHVARA La beauté du monstre	p.32
6 - FRAGMENT DU CORPS, FIGURE DE CRISE, L'INSTANT DE LA DÉCAPITATION DE GORGONE PAR CARAVAGE La jouissance de l'horreur de l'instant du <i>voir</i>	p.44
7 - L'EFFRACTION POÉTIQUE Plus que l'os, la moelle de l'os	p.58
8 - L'ASSOMPTION DU "DISCORD" EN ACTE DANS <i>CRIPPLEWOOD</i> DE BERLINDE DE BRUYCKERE Une expérience de l'outrage	p.67
CONCLUSION	p.76
BIBLIOGRAPHIE	p.78

## L'ART, LE FRAGMENT ou L'ÉPREUVE DE L'INEXTRICABLE

L'art, l'écriture, compose, repose la question initiale de notre rapport au monde, non pas en tant qu'humanité au centre du monde, mais comme faisant partie de l'ordre du monde, élément d'un tout où tout - qui n'est qu'un chacun - survient, intervient, s'articule et se fond perpétuellement. Ainsi écrire et par analogie créer, exige la prise en charge des autres règnes, de tous les règnes, l'animal, le végétal, le minéral, notre ancestral rapport de domination tenu bien à l'écart. *"Ce corail rouge sous-marin borde en inverse la fiction que j'écris, sa nature occulte, les mouvements de ses figures pris dans le mouvement du Grand Désir - qui est pour moi la Vie, devant moi quand j'écris, que je surplombe - facilités, contraints dans leur bain liquide, non pas celui, local, de la mère, mais . . . qui peut le dire ? par une force supérieure qui est le rythme primordial, préexistant (c'est le rythme qui crée le monde). Mes figures naissent de ma langue, de ce rythme, dans son bain."*<sup>1</sup>

Là se noue notre propos, celui d'envisager le fragment non comme une forme ou une notion, mais comme un processus, un principe actif au cœur des discontinuités du rythme et par là même, une possible entrée dans notre approche de l'énigme de la création. Le fragment est rapport en puissance, matériel et immatériel, il opère et ouvre à l'advenir ; en ce sens il est principe. Première matière, chair même du matériau, incarnation de l'enjeu de l'élaboration de la forme. Le fragment est détenteur, par la vitalité même de sa structuration, de l'énergie qui permettra sa perpétuelle remise en jeu, elle-même condition à ce que quelque chose existe, à ce qu'il est sensation d'unité. Forme à partir de ... figure donc ... promesse si jamais tenue.

*"L'homme n'est pas petit ni misérable, il est une part de ce qui, pour une bonne part, pour une part sans fin, nous est inconnu."*<sup>2</sup> écrit encore Pierre Guyotat.

---

<sup>1</sup> GUYOTAT, Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France, Folio, 2007, p.72.

<sup>2</sup> GUYOTAT, Pierre, *op.cit.*, p.7.

Structure minimale de l'enchaînement, des lettres dans le mot, du mot dans la phrase, de la phrase dans le texte, en même temps que la rupture de cet enchaînement ; le fragment porte la possibilité du lien, il en est la ligne de fracture. Enchaîné à l'apparition du sens, et condition de sa propre multiplicité, si le fragment peut se penser comme entité, il ne peut se concevoir isolé. Il n'est jamais une solution. Sauf à ignorer qu'un fragment est déjà un monde.

Le fragment est éclat, brisure, il porte en lui son unicité, sa singularité en même temps qu'il est la pièce d'un ensemble secret, d'un assemblage invisible. Il est partie, fait œuvre d'harmonie, et celle-ci n'est en aucun cas un résultat, ni le fruit d'un équilibre conçu comme une symétrie, ni même une dialectique, mais plutôt un évènement, un surgissement, la surprise de l'étrangeté du monde. Une "*harmonie immanifeste*"<sup>3</sup>. Il est l'étonnement en puissance. Autrement l'art serait inoffensif.

Valeur la plus affûtée, le fragment contient un caractère d'autorité au sens d'irréductibilité, il est la condition de l'agencement, de la composition à réaliser, il retient l'instant où ça coïncide, l'abandon de la complexité pour l'évidence de l'émotion, l'oubli, en même temps que la seule forme possible, puisque rien n'est jamais finalement accompli. Principe au cœur d'un évènement érotico-thanatique, estoque conditionnelle du continuum. L'artiste n'est-il pas à chaque fois et à jamais désœuvré ?

Mémoire et oubli sont la chair fragmentée du geste artistique que le processus d'élaboration convoque, sans possibilité d'ordre ni même de succession, mais dans un rapport direct à l'inconscient par réminiscences et ricochets, une matière psychique à malaxer, à désaxer. "*Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant*"<sup>4</sup> écrit Rimbaud. Le vaurien, le sacripant, serait donc l'aristocrate. Ainsi, la contemplation d'une œuvre d'art transforme et matérialise miraculeusement notre vision - en tant que rapport - fragmentaire du monde en celle omnisciente du voyant.

---

<sup>3</sup> HERACLITE, *fragment 54*.

<sup>4</sup> RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999, p.88.

L'artiste serait-il alors celui, par assemblage et rassemblement, dans l'acceptation de l'advenue de la forme comme accord, en mesure d'opérer une bascule vers un au-delà de la forme, et par là faire l'épreuve d'affronter la mort dans un agir sublimé ?

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud, à travers les singularités de l'artiste, étudie les conditions de développement de ses composantes psychiques. S'il détermine chez Léonard, une "*tendance très particulière au refoulement pulsionnel et [une] extraordinaire faculté de sublimation des pulsions primitives*"<sup>5</sup>, force lui est également de constater que l'acte créateur reste un mystère, et d'accorder au hasard, du moins à l'articulation infinie d'éléments innombrables, une part non négligeable. L'œuvre d'art comme une chose autre.

Ce propos sera soutenu par un retour vers une pensée des origines car "tard venus" nous sommes . . . pour cela je puiserai dans la parole et les figures antiques de la Grèce à l'Asie ; croisements décloisonnant l'espace et le temps, permettant également de signifier une volonté de re-connaître que la pensée n'appartient pas seulement au monde occidental. Soutenir une logique au service d'une rationalité moins orthodoxe et traditionnelle, implique en effet une distance avec notre Occident établi selon un ordre positiviste, une morale confinée du bien et du mal, du vrai et du faux. Notre modernité hégémonique et prosaïque n'offrant le plus souvent que des impasses n'appelle-t-elle pas au renversement, du moins à la déroute ? Épiménide dit "*je mens*" et ce faisant, il dit bien la vérité.

Dès lors une construction kaléidoscopique, une irisation autour des multiples et divers enjeux du fragment s'est avérée irrépressible, comme mise en œuvre du propos mais véritablement comme une relation joyeuse et épiphytique avec le principe même du fragment. Ainsi, du fragment comme force et condition d'advenir de la forme au *colossos* archaïque comme expérience du double, du vide conditionnel du voir au noir et blanc métonymie de la double nature du vide, de la beauté du monstre à travers la figure androgyne d'Ardhanarishvara à l'instant de la décapitation de Gorgone par Caravage, de l'effraction du poétique à une expérience de l'outrage dans l'installation *Crippelwood* de Berlinda de Bruykere, il s'agit bien de créer des ponts et de rester suspendu.

---

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Points, Essais, 2011, p.150.

Penser le fragment est ainsi devenu la possibilité d'entrevoir les vertus de l'égaré, une condamnation du bonheur et de l'habitude, un engagement dans une logique déviante faite de détours, de plis et de replis où le fragment serait lui-même un pli qui s'autorise une découpe. Pour que quelque chose surgisse, ne faut-il pas du boiteux, du bancal, des anomalies, des rencontres sans conclusion ? L'art comme la philosophie seraient alors matières à vivre non seulement à penser.

*C'est peut-être ainsi aussi que travaille l'artiste  
en refaisant le geste "originnaire" du rassemblement après le Chaos [...]*

*En art la vérité se construit,  
elle est toujours dans l'énergie en acte de la construction  
jamais tout entière dans le construit;*

Bernard Salignon

**FRAGMENT DU CORPS, FIGURE DE CRISE OU L'INSTANT DE LA DECAPITATION DE GORGONE PAR CARAVAGE**

La jouissance de l'horreur de l'instant du *voir*

Caravage peint *Tête de Méduse* en 1597, une huile sur cuir marouflée sur un bouclier en peuplier de 60 x 55 cm, aujourd'hui conservée à Florence. Méduse est l'une des trois sœurs Gorgones, seule mortelle, seule sur la toile. Femme au corps gigantesque recouvert d'écailles, barbue, à visage humain mais à la dentition animale sortant d'une bouche immense à la langue pendante, ailée mais aux membres plombés, d'une laideur absolument repoussante. Persée, jeune fils de Zeus et de Danaé, est chargé par Polydectès roi de Sériphe de décapiter le monstre et de lui ramener sa tête.





Et Caravage de décider de représenter la tête de Gorgone, monstre mythique, dont "la monstruosité, [dit] ce qui est indicible, impensable et irréprésentable, ce qu'on ne peut d'aucune façon s'assimiler"<sup>6</sup> dit Jean-Pierre Vernant ; une incarnation de la mort, redoublée, puisque "Gorgone, [est] aussi un instrument de mort magique, qui change en pierre ceux qui la regardent"<sup>7</sup>. La mort en tant que "pétrification des vivants"<sup>8</sup> n'est-elle pas une sorte d'unification, de cohérence absolue, l'unité enfin réalisée en même temps qu'un "retour à l'informe, à l'indistinct, [...]"<sup>9</sup> ?

Pourtant Caravage ne peint-il pas avant tout une tête? Certes décapitée, mais la représentation de la tête n'entretient-elle pas toujours un rapport à la décapitation comme séparation de la tête et du corps ? Cette coupure définitive, cette scission définitoire de la mort de Méduse s'affiche sur la toile dans un élan, du cou le sang gicle dans une sorte de rite sacrificiel, assurément l'envers d'une statufication. Pourtant la stupeur, l'effroi suant du visage, ne suggèrent-ils pas l'immobilité concomitante à tout état de sidération ? La mort se saisirait-elle sur le vif ? Ainsi Caravage peint une tête de mortelle qui ne meurt pas - puisqu'elle conservera son pouvoir pétrificateur - une tête monstrueuse qui n'a pas le visage d'un monstre; la figure est dessinée, la peau est lisse et sans défaut, des lèvres pleines entourent une bouche grande ouverte où apparaissent langue et dents humaines. Elle crie. L'inhumanité du monstre ferait-elle ainsi partie intégrante de l'humain ? Par ailleurs, Méduse n'est pas ici une figure féminine mais plutôt un être au croisement du féminin et du masculin, et si son genre n'est pas déterminé, il est assurément de celui dont la jeunesse offre cette équivoque. N'y a-t-il pas ainsi dans cette beauté plastique une affectation directe du regard où l'œil peut y voir comme un reflet d'immortalité ?

Sous un front contracté par l'expression, ses sourcils tracés s'arquent sur un regard écarquillé, pétri de terreur; ses yeux sont sans cils, liés à une nature ophidienne ou comme dans l'impossibilité de se protéger, peut-être même de se fermer. Une exhortation au *voir* comme épreuve de voir l'horreur de voir . . . et si la vision ne dure qu'un instant elle est toujours une éclosion; dès lors voir serait comme une déclinaison de clignotements que Caravage peint par un labyrinthe réseau de signifiants, d'inextricables et multiples

---

<sup>6</sup> VERNANT, Jean-Pierre, dans revue L'autre, N°6 vol.2, La pensée sauvage, 2001.

<sup>7</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996, p.333.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Edition Folio Histoire, 1989, p.121.

imbrications en jeu dans le statut du *voir* "que le peintre propose comme première articulation de haut règne dans l'art." <sup>10</sup>

Est-ce alors par sa chevelure en nid de serpents - qui n'est pas sans rappeler celle de *Nataraja* - qui glissent et bruissent depuis le dessous de la terre où grouille le vivant, qu'est évoquée la monstruosité du personnage et le sentiment de dégoût ou de terreur qu'il (devrait) inspire(r)? D'où vient la monstruosité si ce n'est, d'une part, de l'hybridité comme empreinte du Chaos primitif au corps de ceux nés aux premiers temps du monde et, d'autre part, de la monstration même de l'horreur ? L'égorgement ou du moins l'instant où la tête de Gorgô en suspension, juste après le coup d'épée, traverse le vide. C'est dans la violence de cet infime espace-temps que Caravage lui donne forme, comme une vision de l'ultime instant de vie, qui est en même temps instant de mort, instant de l'ultime vision, de l'ultime grimace. Et si l'on reconnaît à Caravage ses cadrages photographiques, ici, la décapitation recoupe la précision et l'instantanéité de la prise de vue. Un jaillissement depuis l'Hadès.

Si le peintre n'a pas d'inclinaison pour les spécificités du portrait il n'en reste pas moins que Caravage coupe des têtes : *Judith décapitant Holopherne*, *la décollation de saint Jean-Baptiste* ou *David et Goliath* en sont des exemples mais *La conversion de Saint Paul*, *La flagellation du Christ* ou *Narcisse* n'en sont pas moins des images où une partie du ou des corps est quasiment retranchée, absorbée par l'obscurité ou amputée par le cadrage. Caravage morcelle les corps avec le tranchant de sa lumière. Des morceaux de corps, des parties de scène sont ainsi voués à l'obscurité tandis que d'autres sont singulièrement mis en lumière, ce qui rend impossible de saisir sans trouble la totalité de l'évènement, comme une volonté de déstructuration de la vision, un désir de créer une intranquillité à la lecture. De fait, l'éclairage n'est pas ici au service du personnage ou du sujet, mais du langage. "*Il n'y a pas de langage s'il n'y a pas de corps, chez Caravage le corporel c'est la lumière.*"<sup>11</sup> L'ombre et plus spécifiquement la technique du clair-obscur, outrée par Caravage, la dureté de la lumière, par ce qu'elle permet de découper le corps en maintenant une partie dans les ténèbres, participe de toutes les décapitations, de toutes les coupures, du moins de la crise

---

<sup>10</sup> MALAVAL, Frédérique, *séminaire 2013*, non publié.

<sup>11</sup> MALAVAL, Frédérique, *op.cit.*

du corps comme possibilité de révélation et figuration de l'impossible saisie. Trancher c'est détacher et permettre une envolée, toujours une tentative.



CARAVAGE : *La flagellation du Christ* 1610

Si l'univers pictural de Caravage élimine le plus souvent tout décor ou contexte, ici la figure est ostensiblement isolée, comme "pour conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif* [...]"<sup>12</sup> écrit Deleuze rapportant les propos de Bacon. "*C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est ..., ce qui a lieu...*" Le peintre "[...] libère la Figure [pour] s'en tenir au fait."<sup>13</sup>

Ainsi Gorgô est entouré de vide, un fond sans lieu, a-topos mais également support, matière, sol, dans un rapport au fondement, "[...]une rencontre du ciel et de la terre [qui] se rejoue sans cesse dans le travail qui fait la force de l'œuvre" écrit Bernard Salignon, car "[c]'est dans le mouvement que le fond se constitue, il est le sans fond car il n'est jamais ni acquis ni fondé,

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p.12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.11-12.

*mais il persiste comme atonie, au mieux comme vérité.*"<sup>14</sup> Ainsi est le fond, sombre, et la tête de Méduse prise dans la profondeur de l'arrière plan est dévoilée par l'obscurité, qui est tout et rien d'autre qu'un fond indifférencié ; et la lumière concentrée en un rayon sur le visage renforce le sentiment d'un surgissement venu de ce nulle part.

Le vide qui, pour tout un chacun, se figure spontanément par un espace clair, blanc, susceptible de pouvoir être traversé est, chez Caravage, obscur, brun, noir, alors que le plein, ce qui est rempli donc sans lumière n'est pas figuré par un noir mais par la lumière qui éclate sur un visage dans la plénitude de sa forme. "*Par l'obscur, une clairvoyance, [...]*"<sup>15</sup> De fait, Caravage n'oppose pas la lumière aux ténèbres ni ne les sépare, ni n'adoucit le passage de l'une à l'autre, mais permet, par l'intensité d'un mouvement total de faire advenir la tête. L'opposition perd son sens sans qu'il n'y ait pourtant de plénitude, au sens d'accomplissement. Le vide rejoint le plein dans un rapport fond / fondement.

Méduse est féminin et masculin, beauté et hideur, ce monstre au visage parfaitement humain n'entretient-il pas également l'ambiguïté pour signifier la force des attractions entre le mythe et l'humanité, entre l'art et la mort, la vie et la monstruosité ?

Et Caravage de peindre une figure mythique comme pré-texte à sa peinture. Mythe, comme une pensée qui peut être considérée comme le savoir des premiers âges, narratif et symbolique, établie sur un raisonnement qui procède d' "*associations par contraste, [...] [d'union] des opposés, [...] de renversements successifs*"<sup>16</sup>. Textes poétiques fondateurs, où les éléments, les objets, les sentiments sont personnifiés, les dieux et les formes sont démultipliés, les symboles l'expression d'une réalité plus élevée et si l'humain est en son centre, il n'a de cesse de composer avec toutes les forces en présence. Ainsi la pensée mythique s'octroie un "mode de raisonnement qui procède de l'ambigu ou de l'équivoque"<sup>17</sup>, des détours et des reflets, créant du lien et des affinités là où la raison ou les perceptions premières n'en voient pas.

La parole mythique serait-elle une possibilité - construction soumise à interprétation - de réponse, une re-co-(n)naissance à partir de l'assomption du mystère comme perte, de

---

<sup>14</sup> SALIGNON, Bernard, *La puissance en art*, Saint-Maximin, Lucie Editions, 1998, p.150.

<sup>15</sup> MALAVAL, Frédérique, op. cit.

<sup>16</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, op.cit., p.12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.12.

toute naissance, de toute existence, comme Isis a rassemblé les membres dispersés du corps d'Osiris afin qu'il retrouve une intégrité? Lui-même, autre. Il est à noter que "*[si] la plupart des éléments [du mythe d'Osiris] sont présents dès les Textes des Pyramides, ils y font l'objet de mentions éparses, sans constituer un récit suivi.*"<sup>18</sup> Ainsi les versions du mythe divergent, mais "*il semble préférable de concevoir une mort en deux étapes, telle que nous l'a transmise Plutarque.*" écrit Nadine Guilhou.

Ainsi Osiris fut abattu et jeté à la mer par son frère jaloux, Seth. Isis, (son épouse et sa sœur) découvre son corps et le ranime. Elle conçoit alors, avec Osiris, leur fils Horus. Seth, retrouvant le cadavre, le découpe en morceaux qu'il jette dans le Nil. Horus partira à la recherche des fragments du corps qu'il recueillera. Le corps démembré sera reconstitué par Isis, avant d'être remis au monde comme au-delà du monde, "*c'est-à-dire non plus à titre individuel, comme lors de sa première naissance, mais comme composante de l'univers, intégré ainsi au cycle éternel du vivant.*"<sup>19</sup> Dans le mythe égyptien il est (déjà) nécessaire de mourir à l'ancien, et naître au nouveau nécessite un nouvel agencement. La re-composition passe par un retour à l'informe, où la mort est génératrice de vie, comme Horus naît de son père mort . . . Où il s'agit toujours de mourir à quelque chose pour être en capacité de création et l'artiste d'être peut être ce survivant revenu du royaume des morts.

Durant l'antiquité, la décapitation était le principal moyen de donner la mort, d'où provient l'expression "peine capitale" et dont l'étymologie s'origine au latin *caput*, la tête, mais qui signifie aussi l'extrémité, "la tête d'une comète" ou la source, l'origine, "sans queue ni tête" ou la personne entière, l'individu, que cherche "le chasseur de têtes" ou la vie, si l'on "risque sa tête". Mais aussi l'essentiel, le principal<sup>20</sup>; dans la Rome antique perdre le droit de cité était également une peine capitale. Ainsi, si la tête détient en tant que sommet du corps, contenant du cerveau comme origine de toutes nos facultés, chef, une certaine supériorité si ce n'est une suprématie, ne la doit-elle pas également au visage ?

Visage comme faciès, face, comme l'un des côtés d'une chose, et dont l'étymologie dit l'extériorité, l'existence effective, mais aussi l'endroit, le lieu de la possibilité que quelque

---

<sup>18</sup> GUILHOU Nadine, *Les deux morts d'Osiris*, revue Égypte, N°10, août 1998, p.20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>20</sup> Dictionnaire GAFFIOT, op.cit., p.263.

chose se révèle, "une surface qui s'offre au regard" comme autre face de l'envers. Ainsi "*par la façade, la chose qui garde son secret s'expose enfermée dans son essence monumentale et dans son mythe où elle luit comme une splendeur, mais ne se livre pas. Elle subjugué par sa grâce comme une magie, mais ne se révèle pas.*"<sup>21</sup> écrit Emmanuel Levinas. Visage comme figure dont le latin *figura* dit la configuration, la structure, mais appuyé par la racine *finco*, la façon. Le modelé se double de l'invention, de la représentation et permet à la figure de maintenir dans sa définition même son mystère. Caravage peint un visage, figure hurlant sa mise au dehors par la puissance diabolique de son propre regard, comme une percée du secret, une absolue mise à nue.

Car le face à face qu'implique la représentation de la figure, d'un autre ou de soi même, génère inmanquablement l'à-pic de la rencontre, entre l'artiste et le modèle, entre le Même et l'Autre . Ainsi il y a-t-il du cérémonial dans le recueil de la figure, comme un geste fondateur, une sorte de rituel semblable à celui pratiqué lorsque nous allons voir, puis contemplons une œuvre. Il y a du désir, de l'attente, une disposition, une approche, un arrêt, un recul, des mouvements, quelques pas, une intimité, autour, une sorte de danse. L'artiste est un grand spectateur. Paul Valéry écrit : "*Le portrait est le type du problème précis par lequel le débat entre l'œil et la main, les interventions de l'esprit dans ce débat, les interruptions et décisions qu'il introduit, les va-et-vient entre l'objet, l'âme, l'esprit et l'acte sont le plus étroitement combinés.*"<sup>22</sup>

Pour les grecs "*[l]e visage se dit prosopon : ce qu'on présente de soi au regard d'autrui, cette figure individualisée offerte aux yeux de quiconque vous aborde de front et qui est comme le sceau de votre identité.*"<sup>23</sup> C'est ce qui est placé devant, ce que l'on montre, ce qui se présente à la vue mais aussi ce que l'on envisage et dont il faut soutenir la vue; mais *prosopon* c'est aussi le masque de l'acteur, *l'hypocrite*, qui se distingue du chœur pour opposer à ses chants univoques une voix singulière. En effet le masque n'existe que s'il est vécu, porté ou dansé, s'il est porteur d'un langage ; il n'existe pas en soi.

Le latin nomme le masque *persona* dans un rapport étymologique avec la personnalité, *personalitas*, mais aussi le personnel, *personalis*. Dans le masque, il y a toujours moi et

---

<sup>21</sup> LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1987, p.210.

<sup>22</sup> VALÉRY, Paul, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1963, p.227.

<sup>23</sup> VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Edition Folio Histoire, 1989, p.118.

l'Autre, il est l'évocation du multiple dans l'un, l'image d'une ambivalence qui tout à la fois, dissimule, donne à voir et révèle dans un rapport secret entre les choses. Il rend visible l'esprit. Dans les sociétés primitives, le masque est l'image archétypale par excellence, il prend les traits de l'énigme sans visage de notre destinée. *"Les masques dans l'expression desquels la conscience de soi d'une société se configure, sont, eux aussi, des images archétypiques. Leur apparition présentifie une archè, [...] : dans tous les cas une présence originelle qui demeure originaire."* dit Henri Maldiney<sup>24</sup>. On peut dire qu'il est une métaphore plastique dont l'incroyable abondance de types et de styles rassemble la matière de ce qui constitue l'hérédité mythique de l'être humain. *"Une image d'appel"*<sup>25</sup> vers l'inconnu, comme un regard vers les temps primordiaux. Messager entre le dedans et le dehors, médiateur entre le visible et l'invisible, il permet de mettre l'apparence en question.

Dans la pensée de Nietzsche, on retrouve la puissance de la métaphore du masque : de la nécessité et du danger du masque en tant que travestissement, à l'accumulation de masques constitutifs de l'individu. Le "moi" est un masque, entendons une pluralité. *"Nietzsche ne croit pas à l'unité d'un Moi, et ne l'éprouve pas."*<sup>26</sup> Ainsi tout ce qui apparaît et qui prend forme est à la fois l'expression et la dissimulation, tout ce qui est profond aime à se cacher comme tout ce qui se montre cache quelque chose. Dans *Le gai savoir* Nietzsche écrit : *"On devrait honorer davantage la pudeur que la nature met à se cacher derrière l'énigme et les incertitudes [...] Cela demande la résolution de rester bravement à la surface, de s'en tenir à la draperie, à l'épiderme, d'adorer l'apparence et de croire à la forme, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels ... par profondeur !"*<sup>27</sup> ce que Paul Valéry dira par *"Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau"*.<sup>28</sup> La peau, limite entre le dehors et le dedans, sépare et nous relie au monde, et si la peau trop lisse de Gorgone semble une intériorité sans écriture n'est ce pas plutôt, dans la distance qu'exhorte la politesse, l'inscription du désir de tromper d'une peau miroir ?

---

<sup>24</sup> MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit. p.254.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>26</sup> DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, P.U.F, Philosophes, 2011, p.11.

<sup>27</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1987, p.15.

<sup>28</sup> VALÉRY, Paul, *L'idée Fixe*, Paris, Gallimard, 1961, p.49.

Ainsi du masque au miroir il n'y a qu'un pas, celui de la relation spéculaire. Du voir à l'être vu, de l'œil à l'objet de la vision, l'image de soi est plus troublante encore que toute autre image, car elle est l'altérité radicale. Cet étonnement face au miroir se retrouve jusque dans l'étymologie du terme *se mirer* qui vient du latin *mirari*, "admirer", mais aussi "regarder avec étonnement", "être surpris". Surpris de rencontrer soi et sa limite. "*Dans la vie quotidienne des Anciens*" écrit Jean-Pierre Vernant "*se mirer c'est projeter sa propre face devant soi [...] on accède à soi-même en se projetant au-dehors*"<sup>29</sup>, le reflet comme seul et unique moyen de se voir soi-même. On peut alors dire que voir c'est se séparer. Une séparation comme coupure en même temps que lien.

Pour le psychanalyste Jacques Lacan, le reflet du petit enfant se définit comme "*la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre*"<sup>30</sup>. L'enfant qui se contemple dans le miroir ne réalise et constitue son unité corporelle que lorsqu'il y a reconnu le corps de sa mère, autrement dit, le corps d'un Autre. Autre dont le regard en miroir confirme cette unité et permet par identification l'avènement de la fonction du "je". Une image spéculaire éminemment structurante du sujet humain. Et Paul Valéry d'écrire comme un contrepoint musical "*N'est-ce point penser à la mort que se regarder au miroir ? N'y voit-on pas son périssable ? L'immortel y voit son mortel.*"<sup>31</sup> Ainsi, si le miroir nous construit et nous déconstruit, le reflet n'est-il pas un écart toujours creusé au cœur des ressemblances ?

Par là, il n'est pas surprenant que le miroir procède des grands mythes Grecs; au-delà des jeux catoptriques, c'est la nature ambiguë de l'image reflétée, la très grande sensibilité des images réfléchissantes, où se jouent la fragilité et la vulnérabilité du sujet, des reflets toujours inversés ou des ombres, qui sont ici mis à jour. Ce vers quoi nous entraîne une réflexion sur le miroir, c'est donc moins un rapport à la ressemblance qu'une mise en question du sens et des sens. Le verbe *réfléchir* du latin *reflectere*, "revenir en arrière", signifie faire retour sur sa pensée, faire retour en soi ; c'est une rétro vision qui permet de voir derrière et au-delà, dans une mise en abîme du regard.

---

<sup>29</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, op.cit. p.118.

<sup>30</sup> LACAN, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* dans *Ecrits*, Paris, Edition Seuil,

<sup>31</sup> VALÉRY, Paul, *Mélange, Cantate du Narcisse*, Paris, Gallimard, 1941



Dans le récit de Pausanias, philologue voyageur de l'Antiquité, revenu du temple de *Déspoïna* en Arcadie, le miroir est un accessoire éminemment symptomatique du rapport qu'entretient le sujet humain à son image donc à l'apparaître. Dans l'ouverture du texte *Au miroir de la méduse* Jean-Pierre Vernant le rapporte et l'interprète : dans un mur du sanctuaire, un miroir est enchâssé, mais celui qui s'y regarde ne s'y voit pas lui-même ; étrangement, y apparaissent clairement les figures des dieux du temple. Ainsi "*de son rôle normal – refléter les apparences, offrir l'image des objets visibles placés devant lui – [le miroir] bascule vers une autre fonction, [...] : ouvrir une brèche dans le décor des "phénomènes", manifester l'invisible, révéler le divin, le donner à voir dans l'éclat d'une mystérieuse épiphanie.*"<sup>32</sup>

Ainsi, si la décapitation rend l'être sans miroir, le corps sans visage, si elle fait perdre la tête, la raison, devenir fou, c'est assurément une sortie des limites, une *hubris* pourtant conditionnelle de l'être et que Caravage retient. Il retient l'excès, la tête, et l'expose sur un plateau (David et Goliath). Retenir cette tête qui s'en va, qui s'envole - car l'horreur soulève - figurer cette tête folle couronnée d'un bouillonnement de serpents, c'est figurer ce qui au miroir se reflète vraiment, ce qui provoque l'effroi, la vue de la mort comme épreuve de voir l'horreur de l'instant du *voir* qui n'en est pas moins une jouissance. Dans la préface de *Madame Edwarda*, Georges Bataille écrit : "*Je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est. Et je ne saurais pas ce qui arrive, si je ne savais rien du plaisir extrême, si je ne savais rien de l'extrême douleur!*"<sup>33</sup>

Caravage figure l'horreur en jeu dans l'érotisation du geste de l'artiste en même temps que l'horreur de Gorgone symbolise l'endurance "du sentiment de la mort" dans cet instant où quelque chose s'est accompli, où l'œuvre se réalise et s'achève. Dans son propos sur l'érotisme, Bataille écrit " [...] *il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne d'affinité avec le désir. [...] l'horreur renforce l'attrait!* " Côté l'excès, l'horreur des "*sensations liées au vertige suprême*" sont conditionnels de l'extase, jouissance comme excès "*qui porte aux limites de la mort*" du moins au lieu de la rencontre suprême dans une

---

<sup>32</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, op.cit. p.118.

<sup>33</sup> BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, 2002, p.14.

sorte de dissolution, "*point d'acmé [où] le sujet rejoint le tout, il est le tout, peut-être pourrions-nous dire qu'il est le réel.*"<sup>34</sup> La tête de Méduse, fragment de corps, est ainsi à la fois l'instant d'avant et celui d'après, celui d'une érotisation de la pulsion scopique en même temps qu'une soumission à l'achèvement, une mise au dehors en même temps qu'une unification distincte dans la forme.

Forme dans le miroir, expérience spéculaire qui dans la différence exhibe l'inextricable lien entre vie et mort; ainsi, Méduse est-elle Caravage, est-ce un autoportrait ? D'aucuns se demandent et espèrent. La question semble contenir la réponse. La séparation entre Caravage le peintre et Caravage sous les traits de Méduse, s'il en est, a effectivement eu lieu, pourtant dans le miroir de la toile la relation est maintenue. Le peintre est fatalement dans sa peinture. La disjonction n'est jamais qu'une apparence. Mais la relation est plus complexe, car en figeant Gorgô sur le bouclier, Caravage peut être assimilé à Persée lui-même qui pétrifie Méduse. Mais le peintre/Persée, en peignant Méduse, regarde dans le bouclier support de sa toile qui en retour lui renvoie ce qui se trouve en reflet, c'est à dire lui même alors devenu Méduse. Ainsi Caravage est Méduse et Persée. Il s'inscrit dans le tableau à la double place du meurtri et du meurtrier, et si l'artiste fait œuvre dans une mise à mort, il s'agira également pour réussir l'exploit, de voir sans être vu, de dissimuler l'assemblage pour laisser vivre l'énigmatique présence, toute l'énigme du sujet humain comme sujet de l'art.

Ainsi Méduse, dans un renversement, est pétrifiée par Persée quand Caravage aura pris garde, dans une ultime esquivé, de ne pas la peindre totalement face tandis que son regard, dirigé vers le bas, semble encore tenter de foudroyer son meurtrier.

C'est donc un combat de regards induits et démultipliés qui s'expose sous nos yeux; le regard de Gorgô est ici le regard de l'effroi, frappé de stupeur par ce qu'il voit, en même temps que celui qu'il ne faut pas regarder, mais qui nous fascine, et que nous regardons ; assurément une mise en abîme du *voir*. On peut alors dire que la décapitation de Méduse c'est l'instant du coup d'œil, de la révélation, celui où l'artiste a vu, l'instant de la forme advenue aussitôt retirée, c'est un instant dans un espace, le lieu des coïncidences, un

---

<sup>34</sup> MALAVAL, Frédérique, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, op.cit., p.159.

"inspace" ici redoublé par un cri silencieux. Méduse est la mort personnifiée en même temps que l'acmé de l'instant sculptural.

Caravage médusé, c'est la mort comme prélude, une stupeur face à ce que représente l'acte même de peindre, comme devant ce qui nous dépasse, ce qui déjà est au devant de nous. Dès lors cette paralysie s'apparente à une fascination, et l'instant de la décapitation est celui du *fascinatio* latin, un enchantement, tandis que *fascinus* repris du grec *phallus*, qui est le *linga* (signe de Shiva) hindou, souligne l'étroite affinité entre l'excès érotisé et le tragique de l'existence humaine. Ravir par le regard, s'emparer de l'autre par les yeux où celui qui regarde est lui aussi médusé, pris, possédé par ce défi à la représentation; un ravissement dont on sait le rapport à l'extase.