

Université de Montréal

La poïétique de l'ivresse
Discours et pratiques modernes interpellés par l'intoxication créatrice

par
François Lachance-Provençal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Histoire de l'art

Décembre 2016

© François Lachance-Provençal, 2016

RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à la présence opérante, dans plusieurs discours fondateurs du modernisme et dans certaines de ses pratiques, de l'ivresse comme concept, c'est-à-dire comme façon de penser la création artistique, ou comme méthode concrète d'intoxication permettant d'y accéder.

Dans la première partie de la thèse, nous observons comment, au 19^e siècle, les spéculations sur les états de conscience modifiés (alcool, opium, haschich, etc.) ont croisé les considérations poétiques et esthétiques. Pour ce faire, nous mettons en rapport le développement d'un imaginaire de l'ivresse nourri de références à la peinture et des écrits sur la création artistique faisant bon accueil aux dérèglements psychophysiologiques. Afin de problématiser ce rapport de l'art et de l'ivresse qui est pour nous constitutif de l'esprit du modernisme, nous sollicitons les points de vue de quatre auteurs qui ont adopté une perspective physiologique sur l'art : Stendhal, Balzac, Baudelaire et Nietzsche. Notre traitement vise à préciser le développement d'une pensée de l'ivresse spécifique à chacun sans perdre de vue le contexte sociohistorique élargi dans lequel ils ont respectivement évolué. Il nous est ainsi possible de retracer l'émergence de la figure de l'artiste intoxiqué et d'en déterminer les résonances idéologiques.

Dans la seconde partie de la thèse, nous observons les incidences de cette construction sur les pratiques artistiques elles-mêmes au cours du 20^e siècle. En premier lieu, nous constatons les défis et les problèmes concrets qu'ont pu poser les états d'intoxication dans l'exercice du métier de peintre. Nous mettons ainsi à jour les raisons qui ont conduit les artistes des premières avant-gardes à tenir l'ivresse à distance. Nous nous intéressons ensuite à des peintres qui, à partir de l'entre-deux-guerres, ont plutôt recherché les états d'ivresse et développé des stratégies pour les exploiter à des fins créatrices : S.I. Witkiewicz, Josef Sima, André Masson, Jackson Pollock et Kazuo Shiraga. Nous remarquons d'abord que ces démarches tendent à se détacher d'un formalisme pictural rigoriste en accordant plutôt une fonction déterminante à l'empathie dans la création et dans la réception de l'œuvre d'art. Nous proposons ensuite de distinguer deux types d'expressions picturales de l'ivresse : l'une qui nécessite encore l'expédient de la figuration, l'autre qui s'appuie sur une mise en mouvement spontanée du corps de l'artiste. Les notions de

trace et d'aura théorisées par Walter Benjamin nous permettent de rattacher ces deux façons de pratiquer l'ivresse à des manières d'envisager la création artistique à une époque marquée par le taylorisme ainsi que par les technologies de reproduction de l'image.

Mots clés : Ivresse; intoxication; drogue; peinture; poïétique; esthétique; empathie; modernisme; automatisme; aura

ABSTRACT

This thesis examines the operating presence of intoxication as a concept in many of modernism's founding discourses as well as in some of its practices. Intoxication is considered both as a way to understand artistic creation and as a chemically-induced state allowing artists to access a specific kind of creativity.

The first part of the thesis shows how, in the 19th century, speculations about altered states of consciousness (alcohol, opium, hashish, etc.) intersected with poetic and aesthetic considerations. To demonstrate this, we link the development of an imaginary construct of intoxication that is filled with references to painting with writings on artistic creation that celebrate psychophysiological disorders. To support our hypothesis that the relationship linking art and intoxication is constitutive of the spirit of modernism we solicit the points of view of four writers who have adopted a physiological perspective on art: Stendhal, Balzac, Baudelaire and Nietzsche. Our aim is to elaborate notions of intoxication that are specific to each without losing sight of their respective sociohistorical contexts. By doing so, it becomes possible to delineate the emergence of the figure of the intoxicated artist and to analyze its ideological character.

In the second part of the thesis, we observe the implications of this construct on artistic practices during the 20th century. We begin by attesting to the challenges and material difficulties which states of intoxication can pose to painters. We thereby identify reasons why artists from the early avant-gardes kept their distance from intoxication. We then turn to painters who, from the inter-war period on, instead sought states of intoxication and developed strategies to exploit them to creative ends: S.I. Witkiewicz, Josef Sima, André Masson, Jackson Pollock and Kazuo Shiraga. First, we observe how these processes tend to detach themselves from a rigorist pictorial formalism, granting instead a determining function to empathy in the creation as well as the reception of the artwork. We go on suggest two distinct types of pictorial expression of intoxication: one which still requires the expedient of figuration, the other which is grounded in a spontaneous involvement of the artist's body. The notions of trace and aura theorized by Walter Benjamin allow us to tie these two modes of practicing intoxication to ways of conceiving artistic creation during a period distinguished by Taylorism as well as by image reproduction technologies.

Keywords: Intoxication ; drunkenness ; drug ; painting ; poietics ; aesthetics ; empathy ;
modernism ; automatism ; aura

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES FIGURES	x
REMERCIEMENTS	xvii

INTRODUCTION	1
1 L'ivresse : esquisse taxonomique et distinctions préliminaires	2
2 Traduire l'ivresse : la poïétique et l'empathie	10
3 De la dynamique du psychophysiologique et du culturel	15
4 L'ivresse et l'œuvre, l'ivresse à l'œuvre : entre les discours et les pratiques	18

PARTIE I

L'IVRESSE ET L'ŒUVRE

CHAPITRE 1

Archéologie d'un concept : l'ivresse créative de l'Antiquité jusqu'à la fin du 18 ^e siècle	31
1.1 Altérités archaïques : possessions et expressions dionysiaques	31
1.2 L'enthousiasme et la peinture chez Platon	34
1.3 Le rapport de l'ivresse à la création dans le <i>Problème XXX.1</i>	40
1.4 La Renaissance et l'invention d'une fureur picturale	45
1.5 Le 17 ^e siècle anglais et la réévaluation de l'enthousiasme	52
1.6 De la figure du peintre enthousiaste dans les discours poïétiques français	57
1.7 L'imaginaire poïétique de l' <i>Encyclopédie</i>	65
1.8 Dernières délibérations autour de la notion d'enthousiasme	73

CHAPITRE 2

Le romantisme pictural et l'ivresse	82
2.1 Rôles et fonctions de l'enthousiasme artistique chez Mme de Staël	83
2.2 Stendhal et la poïétique picturale de l'exaltation	87
2.2.1 Formation intellectuelle : idéologie et physiologie	88
2.2.2 La peinture, source nouvelle de confrontation avec l'altérité	95
2.2.3 Les Salons de la Restauration, ou l'impossible présent de la peinture	107
2.2.4 Stendhal et Delacroix : un rendez-vous (partiellement) manqué	115

CHAPITRE 3

Les intoxications de l'artiste moderne	122
3.1 Vapeurs d'alcool et de tabac : l'artiste de Juillet	122
3.2 L'économie poïétique de l'ivresse chez Balzac	130
3.2.1 De la dynamique de l'excès et de son rôle dans le schéma poïétique	134
3.2.2 Pathologies poïétiques I : décentremements et dilapidations	140
3.2.3 Pathologies poïétiques II : concentration excessive et surinvestissement	145
3.2.4 L'ébriété évaluée dans son rapport à la création artistique	149
3.2.5 Le café ou l'éloge de la dépense	153

CHAPITRE 4

Après les débauches de l'imagination	158
4.1 Art et science à la rencontre du haschich	161
4.2 Surface et profondeur : expressions artistiques de la drogue chez Baudelaire	168
4.2.1 Haschich et modernisme : le cas Courbet	176
4.2.2 De l'autre côté du miroir : plonger derrière la surface lustrée des choses	182
4.2.3 L'opium et l'enfance de l'art	190
4.2.4 L'ouverture de <i>Tannhäuser</i> : prélude à une matinée d'ivresse	194

CHAPITRE 5

Évaluations des rapports postromantiques de l'art et de l'ivresse	198
5.1 <i>La naissance de la tragédie</i> et la dualité féconde de l'art et de l'ivresse	199

5.2 La crise de Bayreuth : de l'ivresse dionysiaque aux intoxications romantiques	204
5.3 Le dionysiaque, antidote inattendu au romantisme	214
5.4 Fonctionnement poétique de l'ivresse	218
5.5 Structure tragique de l'ivresse	222
5.6 Proximité de l'art et de l'ivresse : les représentations culturelles de la fin du siècle	231

PARTIE II

L'IVRESSE À L'ŒUVRE

CHAPITRE 6

La peinture à la rencontre de l'ivresse	240
6.1 Échos de la bohème parisienne : pour toute peinture, une ivresse	243
6.2 Au-delà des parallèles narco-esthétiques : lorsque l'avant-garde évite l'ivresse	253
6.3 Art, ivresse et histoire selon S.I. Witkiewicz	258
6.3.1 La Forme Pure comme objectivation formelle de l'ivresse métaphysique	264
6.3.2 La Forme Pure et le cours de l'histoire	271
6.3.3 La création artistique après la mort de l'art : simulations de Forme Pure	277
6.3.4 Narcotiques et créativité : la « Firme de portraits S.I. Witkiewicz »	283
6.3.5 Inventer un théâtre d'ivresse pour jouer la tragédie de l'histoire	295

CHAPITRE 7

Les deux visages de l'ivresse	301
7.1 Walter Benjamin : passages de l'art et de l'ivresse	302
7.2 L'aura, l'ivresse et l'expérience des correspondances	304
7.3 De l'aura à la trace : positivité du nouveau paradigme artistique	310
7.4 Des accès à la « singulière trame d'espace et de temps » de la modernité	315
7.5 La flânerie intoxiquée : une dialectique de l'aura et de la trace	319
7.6 Le surréalisme, ou la révolution par l'ivresse : une heuristique du montage	323

CHAPITRE 8

Au « carrefour des enchantements » : ivresses surréalistes	329
8.1 La rhétorique surréaliste de la drogue	329
8.2 Le Grand Jeu : chemins sans issus et miroirs qui ne reflètent rien	333
8.2.1 Joseph Sima : perception et représentation de l'unité	337
8.2.2 Figurer le hurlement du corps sans organes	346
8.2.3 La peinture du visage : un masque qui se fige alors que le corps se dissout	352
8.3 Les errances dionysiaques d'André Masson, ou la limite de la main	363

CHAPITRE 9

Une poïétique de l'alcoolisme	376
9.1 Jackson Pollock : l'ivresse au sol, sur le mur et devant l'objectif	377
9.2 Aux sources de l'apollinisme greenbergien	382
9.3 Étourdir la raison et faire perdre l'horizon : les modes de vision de Pollock	386
9.4 Le <i>all-over</i> , ou le règne de l'inorganique : mitraillage systématique de la surface ..	394
9.5 Abstraction et <i>Einführung</i> : pour un corps vide, une empathie négative	403
9.6 La peinture mise en scène : un drame poïétique	407

CHAPITRE 10

Entre l'ivresse et la peinture, un théâtre du corps	412
10.1 Explorations du plan pictural de l'ivresse	412
10.2 Kazuo Shiraga : le théâtre de la chair, le jeu de l'ivresse	414
10.2.1 L'école de la chair outragée : une catastrophe de la peinture	415
10.2.2 Du vertige du degré zéro à l'ivresse partagée : un festival de la peinture	421
10.2.3 Une poïétique de l'empathie pour transfigurer la catastrophe	430
10.2.4 De la frénésie du combat à la transe shamanique : l'ivresse de l'acteur	434
10.2.5 La peinture de Fudō-Myōō, ou l'ivresse incarnée	443

CONCLUSION	449
------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	464
---------------------	-----

LISTE DES FIGURES

Figure 1 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, burin sur cuivre, 23,9 x 16,8, Musée Condé, Chantilly.

Figure 2 – Gian Paolo Lomazzo, *Autoportrait*, 1568, huile sur toile, 43 x 55, Pinacoteca di Brera, Milan.

Figure 3 – Illustration placée en en-tête de la *Letter Concerning Enthusiasm* dans sa réédition dans *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. 1, 1737.

Figure 4 – Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio*, 1824, huile sur toile, 419 x 354, Musée du Louvre, Paris.

Figure 5 – Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 x 496, Musée du Louvre, Paris.

Figure 6 – Alexandre-Gabriel Decamps, *La patrouille turque*, 1831, huile sur toile, 115 x 179, Wallace Collection, Londres.

Figure 7 – Honoré Daumier, « Les fumeurs de hadchids », 1845, lithographie, *Les Beaux jours de la vie*, no. 69.

Figure 8 – Ernest Meissonier, *Un jeu de piquet*, 1861, huile sur toile, 29,3 x 36,7, Musée national, Cardiff.

Figure 9 – Gustave Courbet, *L'homme à la pipe*, 1848-1849, huile sur toile, 45,8 x 37,8, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 10 – *Baudelaire par lui-même sous l'influence du haschich*, vers 1842-1844, dessin à la plume et aquarelle, 21,5 x 17, collection particulière.

Figure 11 – Honoré Daumier, « Devant les tableaux de Meissonier », *Le Charivari*, 3 mai 1852.

Figure 12 – Eugène Boudin, *Ciel, coucher de soleil*, vers 1848-1853, huile sur papier, 10 x 14,5, Musée d'art moderne André-Malraux, Le Havre.

Figure 13 – Édouard Manet, *Le joueur de fifre*, 1866, huile sur toile, 161 x 97, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 14 – Georges Montbard, « Courbet », *Le Polichinelle*, 7 juillet 1870.

Figure 15 – Henri Demare, « La Revanche », *La Chronique illustrée*, 6 mai 1872.

Figure 16 – Henri Matisse, *La femme au chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,65 x 59,69, Musée d'art moderne, San Francisco.

Figure 17 – Maurice Utrillo, *La Butte Pinson*, 1909, huile sur bois, 73 x 55,5, Galerie Rosengart, Lucerne.

Figure 18 – Amedeo Modigliani, *L'homme assis*, 1918, huile sur toile, 93 x 55, collection particulière.

Figure 19 – Joseph Hémard, *La vue du cubisme est un stupéfiant*, date et lieu de publication inconnus.

Figure 20 – Francis Picabia, *New York*, 1913, gouache, aquarelle et crayon sur papier, 55,8 x 75,9, Museum of Modern Art, New York.

Figure 21 – Marcel Duchamp, vers 1916-1917, Timothy Baum Collection.

Figure 22 – S.I. Witkiewicz, *Autoportrait*, 1913, huile sur toile, 60 x 79, Musée national, Varsovie.

Figure 23 – S.I. Witkiewicz, *Paysage australien*, 1918, pastel sur papier, 48,5 x 62, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk.

Figure 24 – Leon Chwistek, *Escrime*, 1919, huile sur carton, 70,5 x 101,5, Musée national, Cravovie.

Figure 25 – Schéma expliquant la médiation de la Forme Pure, tiré des *Formes nouvelles en peinture*.

Figure 26 – S.I. Witkiewicz, *Rabanie Iasu. Walka [Coupe de bois. La lutte]*, 1921-1922, huile sur toile, 99 x 108, Musée Sztuki, Lodz.

Figure 27 – Vassily Kandinsky, *Composition VII*, 1913, huile sur toile, 200 x 300, Galerie Tretyakov, Moscou.

Figure 28 – Structure de l'évolution sociale selon le critère du bien-être général, tiré des *Formes nouvelles en peinture*.

Figure 29 – Henryk Stazewski, *Composition*, 1930, huile sur toile, 73 x 54, Musée Sztuki, Lodz.

Figure 30 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Jadwiga Witkiewicz*, 1925, pastel sur papier, 146 x 87, Bibliothèque publique, Szczecin.

Figure 31 – S.I. Witkiewicz, *Jadwiga Witkiewicz*, vers 1923, photographie.

Figure 32 – Henry Berlewi exposant ses œuvres *Mechano-Faktura* au Salon de l'automobile Austro-Daimler, Varsovie 1924.

Figure 33 – S.I. Witkiewicz, *Portrait d'Andrei Rybicki (Chinois sous torture)*, détail, 1929, pastel sur papier, 65 x 47,5, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk.

Figure 34 – S.I. Witkiewicz, *Portraits de Nena Stachurska exécuté sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, gauche : 65,5 x 50, Musée national, Poznan, droite : 65 x 50, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk.

Figure 35 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Nena Stachurska exécuté sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, 65 x 50, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk.

Figure 36 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Nena Stachurska exécuté sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, pastel sur papier, 64,5 x 49, Musée national, Varsovie.

Figure 37 – Janina Bykowiak et S.I. Wikiewicz, *Injection narcotique*, 1931.

Figure 38 – Pièce de monnaie romaine représentant Janus, vers 225-212 av. J.-C.

Figure 39 – Franz Marc, *Sous la pluie*, 1912, huile sur toile, 81,5 x 106, Musée Lenbachhaus, Munich.

Figure 40 – Vincent Van Gogh, *Route de campagne en Provence de nuit*, 1890, huile sur toile, 92 x 73, Musée Kröller-Müller, Otterlo.

Figure 41 – Étienne Carjat, *Charles Baudelaire*, vers 1863, photoglyptie, 23,2 x 18,2.

Figure 42 – Eugène Atget, *Rue des Prêtres-Saint-Séverin*, 1898, BNF, bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

Figure 43 – Passage de l'Opéra, entrée de la galerie de l'Horloge, 1924.

Figure 44 – Odilon Redon, *Le sphinx rouge*, vers 1912, huile sur toile, 61 x 49,5, collection particulière.

Figure 45 – Joseph Sima, *Cristal*, 1925, huile sur toile, 46,4 x 33,2, Musée Saint-Denis, Reims.

Figure 46 – Joseph Sima, *Tension électrique (La foudre, Mlno)*, 1928, huile sur toile, 92 x 97, collection particulière.

Figure 47 – Joseph Sima, *Europa*, 1927, huile sur toile, 80 x 65, collection particulière.

Figure 48 – Joseph Sima, *ML - L'œuf*, 1927, huile sur toile, 140 x 70, collection particulière.

Figure 49 – Joseph Sima, *Crow*, 1927, huile sur toile, 130 x 70, Fondation Les Treilles, Paris.

Figure 50 – Joseph Sima, *Portrait de Léon Pierre-Quint*, 1929, huile sur toile, 100 x 81, collection particulière.

Figure 51 – Joseph Sima, *Portrait de Roger Gilbert-Lecomte*, 1929, huile sur toile, 100 x 81, Musée Saint-Denis, Reims.

Figure 52 – Image tirée du film *Le locataire* (Roman Polanski, 1976).

Figure 53 – Roger Gilbert-Lecomte

Figure 54 – Walter Benjamin, dessin sous mescaline, 22 mai 1934.

Figure 55 – André Masson, *Les fumeurs*, 1923, huile sur toile, 81 x 65, collection particulière.

Figure 56 – Giovanni Battista Piranesi, *L'arche gothique (Les Prisons imaginaires, XIV)*, vers 1761, gravure, 41 x 53,5, Édition de Piranesi.

Figure 57 – André Masson, *Dessin automatique*, 1926, encre de Chine sur papier, 41,5 x 29, collection particulière.

Figure 58 – André Masson, *La Grèce tragique*, 1938, encre sur papier, 49,5 x 64, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Figure 59 – Jackson Pollock exécutant une œuvre, 1950, photographie de Rudolf Burckhardt.

Figure 60 – Jackson Pollock, *Eyes in the Heat*, 1946, huile sur toile, 137,2 x 109,2, Peggy Guggenheim Collection, Venise.

Figure 61 – Jackson Pollock, *Triad*, 1948, huile et émail sur papier (monté sur carton ondulé), 52 x 64,1, McCormick Gallery, Chicago.

Figure 62 – Jackson Pollock, *Galaxy*, 1947, huile et aluminium sur toile, 110,5 x 86,4, Joslyn Art Museum, Omaha.

Figure 63 – Jackson Pollock, *Lavender Mist : Number 1, 1950*, 1950, huile, émail et aluminium sur toile, 223,5 x 302,3, National Gallery of Art, Washington.

Figure 64 – André Masson, *Délire végétal*, vers 1925, encre de Chine sur papier, 42,5 x 35, collection particulière.

Figure 65 – Jackson Pollock, *Mural*, 1943, huile et caséine sur toile, 605 x 247, University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

Figure 66 – Jackson Pollock, *Blue Poles : Number 11*, 1952, émail, peinture d'aluminium et fragments de verre sur toile, 212,1 x 488,9, Galerie nationale d'Australie, Canberra.

Figure 67 – Triage de boulons et de vis dans une manufacture, date et lieu indéterminés.

Figure 68 – Jackson Pollock au travail, photographie par Hans Namuth, 1950.

Figure 69 – Jackson Pollock, *Sketchbook, p. 7*, vers 1937-1938, crayon et crayon de couleur sur papier, 35,5 x 43, Jason McCoy Gallery, Inc., New York.

Figure 70 – Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, huile sur toile, 172,7 x 264,2, Museum of Modern Art, New York.

Figure 71 – Hans Namuth, *Pollock Painting*, 1951, arrêt sur image.

Figure 72 – Kazuo Shiraga, *Aka III*, 1953, huile sur toile, 159 x 130, Collection Matsumoto Co., Ltd., Tōkyō.

Figure 73 – Kazuo Shiraga, *Work I*, 1954, huile sur papier, 109 x 77,5, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe.

Figure 74 – Kazuo Shiraga dans son atelier, 1955

Figure 75 – Kazuo Shiraga, *Veillez entrer s'il-vous-plaît*, 25 juillet 1955.

Figure 76 – *Danjiri matsuri*, Kishiwada, 21 août 2015.

Figure 77 – Kazuo Shiraga fait la démonstration de sa technique de peinture avec les pieds, Yoshihara Oil Mill Factory, Nishinomiya, 9 avril 1956.

Figure 78 – Kazuo Shiraga, *Work II*, 1958, huile sur papier monté sur toile, 183 x 243, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe.

Figure 79 – Kazuo Shiraga, *Combattre la boue*, 3^e exécution, octobre 1955 (1st Gutai Art Exhibition, Ohara Hall, Tōkyō).

Figure 80 – *Doronko matsuri*, Yotsukaidō, préfecture de Chiba, 2002.

Figure 81 – Kazuo Shiraga posant devant le résultat de son combat contre la boue, octobre 1955.

Figure 82 – Kazuo Shiraga, *Sambaso ultramoderne*, action réalisée le 29 mai 1957 dans le cadre de « Gutai Art on Stage », Centre Sankei, Ōsaka.

Figure 83 – Kazuo Shiraga, *La chasse au sanglier II*, 1963, huile et fourrure sur panneau, 183 x 204, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe.

Figure 84 – Kazuo Shiraga posant devant l'une de ses peintures aux pieds, 1957.

Figure 85 – Kazuo Shiraga, *Chiansei Kinhyoshi* [15^e axe terrestre : Le Léopard Multicolore], 1962, huile sur toile, 195 x 130, collection particulière.

Figure 86 – Kazuo Shiraga, *Suijū* [Bête ivre], 1985, huile sur toile, 192,4 x 257,2, Alex and May Vervoordt Foundation.

Figure 87 – Kazuo Shiraga, *Fudōson San* (Fudō Myōō), 1975, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.

REMERCIEMENTS

Un projet d'aussi longue haleine exige d'égaux proportions de temps et de passion; de beaucoup de chance, aussi, et d'un cadre pour en favoriser la manifestation. Ma première et ma plus grande chance a été de pouvoir travailler sous la direction de Nicole Dubreuil, dont les contributions au présent manuscrit sont trop nombreuses pour être énumérées. Je m'en tiendrai donc à souligner les traits pour moi essentiels de son implication : un équilibre, respectable entre tous, de gentillesse et de franc-parler, un amour de la précision, un sens de la justesse, ainsi qu'une habileté à voir derrière les mots pour atteindre directement aux enjeux. Merci pour ton dévouement, merci pour ton intelligence et ton humour, pour ta ludique lucidité conviant aux nécessaires mais toujours joyeux retours à la sobriété.

Je tiens aussi à remercier, pour la patience et les opportunités, l'ensemble du personnel du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Mes salutations les plus distinguées vont à mes collègues des cycles supérieurs, ainsi qu'à ceux du programme conjoint, avec une mention toute spéciale pour les collègues d'Æsthesis, qui m'ont montré que rigueur et sensibilité ne vont pas sans engagement.

À titre plus personnel, il me faut relever l'indéfectible et courageux soutien de Sylvie-Anne, avec qui la rédaction a cessé d'être une épreuve de solitude. Merci pour tes lectures, tes corrections, tes commentaires et tes encouragements, merci pour ta présence, tout simplement. Je me dois aussi souligner la confiance proprement contagieuse de la famille : de mon père Denis, de ma mère Suzanne et de ma sœur Jeanne, de mon parrain Claude, à qui j'ai souvent pensé au cours de l'écriture. Vous êtes la base qui me supporte et m'éloigne du doute.

En dernier lieu, un mot pour les amitiés, qui enrichissent l'expérience et redressent le moral. Sans vous nommer, je vous dis merci, merci pour les échanges, les conversations, les découvertes, la légèreté — pour l'ivresse.

INTRODUCTION

Vis dans une ivresse qui nous enivrera à son tour!
— Vœux de bonne année de Stéphane Mallarmé à
Henri Cazalis, 31 décembre 1865

Art et ivresse : un étrange magnétisme semble assurer la proximité de ces deux termes et des expériences qui s'y rattachent. Entre eux, il existe davantage qu'un simple lien de ressemblance; on peut à juste titre parler à leur endroit de partage, et parfois même d'interdépendance. Pourtant, la porosité de la frontière entre l'art et l'ivresse n'a jamais fait l'objet d'une attention soutenue. L'histoire de l'art, de toute évidence, semble concevoir ce rapprochement comme procédant d'une simple métaphore sans incidence concrète (l'art est une ivresse, et alors?). Sinon, on juge qu'il s'agit d'une commodité de pensée qui, en se méprenant sur les exigences réelles de la pratique artistique, menace de se substituer au discours critique. Et la plupart du temps, en effet, l'idée selon laquelle l'œuvre enivrante serait nécessairement produite dans un état correspondant d'enivrement relève davantage de la projection fantasmatique que du fait observable. Mais admettre que le rapport de proximité entre l'art et l'ivresse correspond généralement à une pure fantaisie de l'esprit ne devrait pas nous conduire à en abandonner l'étude, bien au contraire : quel que soit leur coefficient d'invention, les fictions témoignent toujours des cultures les ayant produites, de ses idées, de ses désirs et de ses horizons d'attente. Les plus persistantes de ces constructions imaginaires peuvent même, éventuellement, s'extérioriser dans des attitudes, des conduites et des gestes. C'est le cas du parallélisme art/ivresse, qui, pour des raisons qu'il faudra élucider, finit par informer des pratiques de peintres : non plus l'ivresse et l'œuvre, ou l'œuvre comme ivresse, mais l'ivresse *à* l'œuvre.

L'objectif de cette thèse est précisément de comprendre comment le rapport analogique entre art et ivresse en vient à acquérir une effectivité au cours de la période moderne. Dans un premier temps, nous chercherons à retracer l'archéologie des discours sur les dérèglements créateurs afin d'observer la nature des croisements qui se sont opérés entre l'imaginaire de la création artistique et celui de l'ivresse. Nous serons ainsi bien outillé pour évaluer le rôle joué par l'imaginaire de l'ivresse dans l'élaboration théorique du modernisme pictural. Ensuite, nous verrons comment l'ivresse, ou l'idée d'une ivresse créatrice, s'est exprimée dans les pratiques de peintres du 20^e siècle. Sans perdre de vue les particularités historiques et culturelles de chacune

des démarches qui retiendront notre attention, nous tenterons d'en dégager des caractéristiques générales afin de cerner la spécificité de leur inscription dans l'histoire de l'art.

1 L'ivresse : esquisse taxonomique et distinctions préliminaires

Souvent qualifiée d'état second, l'ivresse indiquerait une déviation par rapport à une normalité « première » dont Georges Canguilhem a démontré le caractère arbitraire. On imagine alors la difficulté, voire même l'impossibilité, de donner de l'ivresse une définition satisfaisante. Tout au moins pouvons-nous tenter de la distinguer d'un ensemble lexical (folie, délire, extase, euphorie, enthousiasme, transe, etc.) signalant aussi un écart vis-à-vis d'une normalité reconnue. Notre tâche la plus pressante consistera donc à établir une taxinomie préliminaire de cette chaîne d'états modifiés de la conscience afin d'y situer la place occupée par l'ivresse. En procédant de la sorte, nous atteindrons à une définition de celle-ci qui, à défaut d'être définitive, devra au moins nous permettre de circonscrire notre problématique.

Le premier maillon de la chaîne serait la folie, terme générique désignant, historiquement, tout dérèglement de la santé mentale d'un individu. Associée depuis l'Antiquité à la disposition mélancolique (propice, suivant l'école d'Aristote, à la manifestation du génie poétique), la folie bénéficie d'une longue fortune artistique. Avec l'émergence de l'aliénisme à la fin du 18^e siècle, l'association du fou et de l'artiste devient un topos de la littérature médicale et, éventuellement, d'une critique d'art prise au dépourvu face à la multiplication des entorses aux normes académiques signalant l'avènement du modernisme. Au cours du 20^e siècle, nombreux sont ceux qui, à l'instar de Marcel Réja, de Hans Prinzhorn ou de Jean Dubuffet, se sont intéressés aux productions visuelles des aliénés mentaux, y voyant une indépendance salutaire vis-à-vis des canons de l'art occidental¹. Certains, dont Philip K. Dick, auront cependant observé qu'il ne saurait y avoir de création véritable dans la folie : le schizophrène, note Dick dans l'essai *Schizophrenia & The Book of Changes*, « is helpless, passive, and instead of doing things, he is

¹ Jean Dubuffet a soutenu que l'art « procède toujours d'états d'esprit forts cousins de la manie et du délire » (Dubuffet 1967 : 168) et Jean Epstein, que « les productions les plus originales de l'esprit sont toujours œuvres de délire » (Epstein 1974, II : 241).

done to. Reality happens to him — a sort of perpetual auto accident, going on and on without relief² ».

La perte de l'horizon culturel qu'entraîne la folie³ (ainsi que sa forme passagère, le délire) rend impossible l'invention consciente nécessaire à la création⁴. Comme le dit Michel Foucault dans un texte classique sur le sujet : « Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie ». Par conséquent, nous pouvons affirmer tout de suite que les productions psychopathologiques ne seront pas de notre propos. L'ivresse, au contraire de la folie, entretient un rapport motivé avec le champ culturel : elle procède la plupart du temps d'un jeu et donc d'un choix. Pouvant se prévoir et se préparer, l'ivresse est une action, non un état pathologique (bien qu'elle puisse le devenir). Contrairement à la folie et au délire, l'ivresse renvoie à un contexte spécifique et à des causes identifiables, ce qui la démarque en outre de l'euphorie, terme qui en décrit au mieux une modalité diffuse et indéterminée.

Vient ensuite l'extase, parfois présentée comme un mode extrême de l'ivresse. Les effets psychophysiologiques de l'extase, écrit Philippe de Félice, « ne sont pas sans analogie avec ceux que provoque l'abus des breuvages enivrants » (Félice 1970 : 27), comme en témoignent un grand ensemble de discours mystiques. Pour en fournir la preuve, il n'est besoin que de citer ce passage de Thérèse d'Avila rapporté par l'auteur :

Je considère le centre de notre âme comme un cellier dans lequel Dieu nous fait entrer quand il luy plaist et comme il luy plaist par cette admirable union, afin de nous y enivrer saintement de ce vin si délicieux de sa grace, sans que nous y puissions rien contribuer que par l'entière soumission de nostre volonté à la sienne, nos autres puissances et tous nos sens demeurant à la porte comme endormis... (Félice 1970 : 22).

Le lexique de l'ivresse ne vise toutefois ici qu'à rendre compréhensible une expérience dépassant le sens commun. L'extase, contrairement à l'ivresse, ne tolère ni degrés ni nuances. Si elle peut être recherchée, son atteinte demeure miraculeuse. Conséquemment, elle ne peut s'inclure dans

² C'est ce que soutenait Hans Prinzhorn lorsqu'il remarquait que l'aliéné « subit la rupture comme un sort cruel, inéluctable, contre lequel il se bat souvent avant de se résigner » (Prinzhorn 1984 : 365).

³ Bien qu'il soutienne que la schizophrénie n'est pas créatrice, Karl Jaspers postule qu'elle peut constituer, chez certains, une « condition préalable » au génie. Le philosophe, pourtant, ne s'interroge pas sur la possibilité qu'offrent certaines drogues modernes de susciter temporairement un état s'approchant de celui de la schizophrénie, se contentant de rapporter le cas de Bismarck, qui avait remarqué qu'une « certaine dose d'alcool facilitait son élocution, sans aller jusqu'à lui donner aucune nuance qui pût être attribuée à l'ébriété » (Jaspers 1953 : 220).

⁴ Est qualifiée de création artistique l'invention consciente, dans un champ déterminé, d'une nouveauté « not only different, but also newly intelligible » (Hausman 1983 : 45).

une démarche créatrice concertée, qui nécessite un minimum de répétabilité. Et quoi qu'il en soit de la similitude de ses effets avec ceux de certaines ivresses, l'extase reste attachée à l'expérience religieuse. L'ivresse, elle, est profane dans ses causes comme dans ses objectifs. Si elle peut se montrer contemplative dans certaines de ses forces, elle ne conduit pas nécessairement à l'ataraxie extatique. Bien que l'art puisse avoir force d'extase, l'extase, elle, n'a pas force d'art.

À la fixité du corps extatique s'oppose, du moins historiquement, son animation d'origine surnaturelle par l'enthousiasme (du grec *enthousiasmós*, « plein du divin ») : « Contraire de l'extase, qui est passivité immobile, l'enthousiasme implique essentiellement l'action et la spontanéité amenées à leur plus haut point » (Clark 1950 : 5). Dans son acception classique, l'enthousiasme serait donc à la création de l'œuvre ce que l'extase est à sa réception : alors que l'extase représente le sommet de l'état contemplatif, l'enthousiasme constitue le degré le plus intense de l'agir, une manifestation physique de l'état d'inspiration qui, comme le soutiendront les théoriciens français du 18^e siècle, peut s'obtenir de diverses manières, telles que la contemplation de chefs-d'œuvre. La modernité, toutefois, n'a pas retenu l'enthousiasme comme opérateur théorique, lui préférant, comme nous le verrons, la notion plus physiologiquement repérable de l'ivresse.

En Occident, l'enthousiasme est l'une des seules formes actives de ruptures avec le continuum de la normalité. Or, celles-ci correspondent du point de vue anthropologique au modèle de la transe, qui est, comme l'ivresse et l'enthousiasme, une manière auto-induite de rompre avec la perception habituelle du monde sensible⁵. L'un des spécialistes de la question, Gilbert Rouget, décrit la personne en proie à la transe selon une symptomatologie qui pourrait effectivement convenir à l'individu en état d'ivresse :

1) [*La personne*] n'est pas dans son état habituel; 2) sa relation avec le monde qui l'entoure est perturbée; 3) elle est en proie à certains troubles neurophysiologiques; 4) ses facultés sont — réellement ou imaginaires — accrues; 5) cet accroissement se manifeste par des actions ou des conduites observables au dehors (Rouget 1990 : 58).

⁵ Comme l'ethnologie, nous distinguons la transe, qui est « auto-induite », et la possession qui, elle, « est subie, induite par le rituel dirigé par un prêtre ou une prêtresse » (Heusch 2006 : 29), et qui de la sorte n'entretient pas de rapport fort avec la création artistique. Notre essai de taxinomie ne doit toutefois pas suggérer une cohérence historique des signifiants, car la distinction ethnopsychiatrique des notions de transe et de possession s'est opérée au cours du 20^e siècle. D'une manière analogue, la relation entre les significations des notions d'extase et d'enthousiasme s'est inversée au cours de l'histoire. À l'origine, le terme d'*ekstasis* émanait d'une terminologie médicale alors que celui d'*enthousiasmós* renvoyait à un contexte religieux. Au 17^e siècle, ce sera le contraire : l'extase, étant donné sa proximité avec la mystique chrétienne, prend le sens qu'on lui attribue aujourd'hui.

Il faut cependant se garder d'assimiler transe et ivresse, deux états qui, de manière générale, diffèrent dans la radicalité de leur rupture. Dans *La mystique sauvage*, Michel Hulin remarque en effet que l'ivresse (qu'il rattache à l'expérience des drogues) « maintient un certain niveau d'éveil, de présence au monde, sinon de lucidité », comparativement aux états « comme la transe, la possession ou l'hypnose, dans lesquels la conscience est plus ou moins oblitérée ». De ce constat découle l'esquisse d'une définition de l'ivresse, qu'Hulin propose d'envisager comme une perturbation des centres affectif, représentatif (perception, imagination, mémoire) et volitif de la conscience. De là, il postule que l'expérience de l'ivresse, qu'il associe à la consommation de drogues, pourrait se décliner en trois aspects structuraux : « la dissolution du schéma corporel, l'éloignement des repères d'espace et de temps, l'effacement de la frontière séparant le sujet de l'objet⁶ » (Hulin 2008 : 123-125). Cette modélisation structurale de l'ivresse nous sera utile dans la mesure où elle pourra s'accommoder des singularités de chaque sujet, de chaque substance (lorsqu'il en sera question) et de chaque contexte d'expérimentation.

Contrairement à Hulin, nous n'entendons pas limiter notre conception de l'ivresse à l'état découlant de l'ingestion de substances psychotropes (« notre » ivresse se rapproche bien plus du polysémique *Rausch* allemand que de l'*intoxication* ou encore du *drunkenness* anglais, termes limités dont l'acception première est négative⁷). Nous pensons en effet qu'admettre dans notre définition de l'ivresse certaines des « techniques du corps » appartenant habituellement au régime expérientiel de la transe (l'autohypnose induite par la répétition ou la dépense physique, par exemple) peut nous permettre de nous mettre à distance de toute posture morale qui pourrait déformer l'objet de notre investigation. Nous ne chercherons donc pas à savoir si l'une des deux voies, de la transe ou de l'intoxication chimique, mène à l'autre — ce serait la question de la poule et de l'œuf⁸ — et encore moins à déterminer la supériorité d'un état par rapport à l'autre.

⁶ Le psychanalyste Roger Dadoun définit l'ivresse comme « un trouble profond dans la perception du réel et de soi-même, allant jusqu'à l'abolition des limites, et le vécu, purement intuitif et libre de toute référence intellectuelle, d'une situation fusionnelle, elle-même définie par une valeur ou une intensité émotionnelle spécifique, un état d'euphorie allant de la plus légère ou fugitive "ébrïété" à l'extrême "plénitude" extatique » (Dadoun 1985 : 11). Cette définition pourrait aussi nous convenir.

⁷ John McCole le note dans un essai sur l'ivresse chez Walter Benjamin : « Rausch is far more suggestive than the English equivalent "intoxication" : it quite naturally bears the connotations of such overwhelming feelings as exhilaration, ecstasy, euphoria, rapture, and passion [...]. "Intoxication" is the only real option for rendering "Rausch" in English, but its strong associations with alcohol and toxicity can be misleading » (McCole 1993 : 225).

⁸ Gilbert Rouget soutient que « du point de vue de l'histoire des religions, l'ivresse due au vin n'est qu'un aspect anecdotique et finalement assez nouveau, de l'ivresse, beaucoup plus ancienne et beaucoup plus universelle, due à la transe » (Rouget 1990 : 341). Si l'ébrïété est sans aucun doute d'invention plus récente que la transe, Rouget semble

Nous ne distinguerons pas, comme Mircea Eliade, une « voie facile » d'une « voie difficile »; car nous ne croyons pas que la drogue fournisse nécessairement, comme l'aurait déclaré Arthur Koestler, un « mysticisme de cocotte minute » (Leary 1983 : 74), ou même que « l'alcool répugne à celui qui a connu l'ivresse auguste et pure de la création », comme l'affirme Stefan Zweig. De même, nous ne suivons pas Georges Didi-Huberman en opposant une « ivresse seulement pathétique, subie, pitoyable, destructrice, et une *ivresse poétique*, agissante, créatrice, souveraine, bien loin — ou plutôt tirant parti — de la première » (Didi-Huberman 2009 : 221).

Cela n'implique pas de considérer toute forme d'ivresse comme foncièrement poétique, ou du moins révélatrice d'un ordre signifiant autrement imperceptible : le détraquement de la conscience ordinaire ne constitue pas en soi une technique artistique ou une méthode philosophique. Si, comme le disait Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, l'ivresse permet de déchirer le voile des apparences, force est d'admettre que ce qui surgit alors n'est pas la chose-en-soi mais, bien souvent, le reflet du sujet et de son ivresse. Car comme l'explique Hulin, se soustraire aux certitudes usuelles pourrait bien impliquer d'acquiescer à la rhétorique de l'ivresse :

Les certitudes irréfléchies, tacites, inaperçues comme telles à force de familiarité, sur lesquelles repose le comportement quotidien ordinaire, ont été brutalement remplacées par des certitudes toutes différentes mais non moins imperméables au doute et à la critique (Hulin 2008 : 151).

Cependant, nous ne croyons pas que l'ivresse et le doute soient aussi incompatibles que le soutient Hulin (ne disait-il pas lui-même que l'état d'ivresse admet un « certain niveau d'éveil, de présence au monde, sinon de lucidité »?).

Afin d'interpréter un phénomène invitant aux prises de position les plus tranchées, allant de la condamnation puritaine⁹ à la célébration libertaire, il importe de se garder de concevoir l'expérience de l'ivresse dans la dualité du mensonge et de la vérité, ou encore dans celle de

faire abstraction de la disponibilité à l'état naturel de plantes psychoactives. Philippe de Félice sera le premier à évoquer la possibilité que « le mysticisme lié aux substances végétales a peut-être précédé le mysticisme "authentique" ou "pur" » (Escotado 2003 : 164). On pourrait, comme Dadoun, trancher la question en concevant la « convulsion orgastique comme le modèle de toutes les formes d'ivresse ». Mais il ne s'agit pas ici de partir à la « recherche de la structure intime de l'ivresse » (Dadoun 1985 : 10-11) afin d'en arriver à sa plus simple expression. Au contraire, il importe d'en décliner les complexités dans une perspective historique et culturelle.

⁹ Jacques Derrida soulignait avec justesse que la rhétorique prohibitionniste s'appuie toujours, en dernière instance, sur un argument métaphysique pour condamner une drogue qui « ferait perdre le sens de la réalité » (Derrida 1989 : 202).

l'illusion et de la réalité¹⁰. L'ivresse ne s'évalue pas en termes d'absolus, mais de stratégies; elle est tantôt la « forme avérée d'une pratique de la liberté qui tente d'échapper à l'étau de l'assujettissement humain » (Melenotte 2004 : 80), tantôt une manifestation particulièrement insidieuse d'asservissement de soi par soi. Ici, l'approche de Gilles Deleuze semble la plus féconde, lui qui n'a eu de cesse de considérer les états modifiés de conscience comme autant de reconnections d'un sujet au monde. Deleuze distingue ainsi l'ivresse, connective dans ses visées et rhizomatique dans sa structure, de l'« entreprise mortifère » des drogues dures et des trajectoires en ligne droite de la dépendance, où le jeu des multiples reconnections au monde est remplacé par une litanie de connexions hédonistes et de déconnexions suicidaires.

Pour la pensée immanentiste de Deleuze, l'ivresse est un décloisonnement expérimental de soi permettant d'ouvrir à « de plus en plus de connexions » (Deleuze et Guattari 1980 : 140). La prise de substances n'est pas nécessaire à ce type d'ivresse connective; au contraire, elle entraîne souvent le sujet dans le processus mortifère de la dépendance. Dans *Mille plateaux*, le philosophe écrit que ce que le drogué obtient, « cela pourrait aussi être obtenu d'une autre façon dans les conditions du plan : à la limite se droguer sans drogue, se soûler à l'eau pure » (Deleuze et Guattari 1980 : 204). Il s'agit, déclarait-il quatre ans plus tôt à Claire Parnet, d'« extraire de l'alcool la vie qu'il contient, sans boire : la grande scène d'ivresse à l'eau pure chez Miller¹¹ » (Deleuze et Parnet 1996 : 67). Il semble logique de convenir avec Deleuze que les moyens sont multiples qui conduisent à l'ivresse. Mais à faire de l'abstinence une ivresse, nous risquons de perdre prise sur l'objet de notre investigation.

Notons toutefois ici que Deleuze, dans son exemple d'une ivresse physiologiquement sobre — « se soûler à l'eau pure » —, évoque tout de même une conduite excessive. Les ivresses créatives et connectives nous semblent en effet relever de Poros (l'Abondance) plutôt que de

¹⁰ Dans « *Theatrum Philosophicum* », article publié dans *Critique* en 1970, Foucault écrit : « La drogue — si du moins on peut employer raisonnablement ce mot au singulier — ne concerne en aucune manière le vrai et le faux; elle n'ouvre qu'aux cartomanciennes un monde “plus vrai que le réel”. En fait, elle déplace, l'une par rapport à l'autre, la bêtise et la pensée, levant la vieille nécessité du théâtre de l'immobile » (Foucault 1970 : 904).

¹¹ On reconnaîtra ici le passé d'alcoolisme du philosophe qui, conversant encore avec Parnet (dans la série d'entrevues télévisées de *l'Abécédaire*), témoignait du rôle de l'alcool dans la création philosophique : « Ça m'aidait à faire des concepts philosophiques; et je me suis aperçu que ça ne m'aidait plus; je n'avais plus envie de travailler. [...] on s'aperçoit de plus en plus que là où on croyait l'alcool ou la drogue nécessaire, elle n'est absolument pas nécessaire. Peut-être faut-il être passé par là pour s'apercevoir que tout ce qu'on a cru faire grâce à elle, à l'alcool, on pouvait le faire sans ». Deleuze fait ici un constat qui semble partagé par beaucoup de créateurs qui surent vaincre leurs dépendances. William Burroughs est l'un de ceux-ci pour qui la drogue provoque un état qui peut être atteint sans elle : « I have now discontinued the use of cannabis for some years and find that I am able to achieve the same results by nonchemical means : flicker, music through head phones, cutups and foldins of my texts, and especially by training myself to think in association blocks instead of words » (Solomon 1964 : 172).

Pénia (la Pauvreté), de l'excès plutôt que de l'ascèse. Les techniques de l'abstention (la méditation) et les dispositions artistiques liées au sentiment du manque (la mélancolie) ne seront par conséquent évoquées que lorsqu'elles aideront à circonscrire l'horizon historique et théorique de notre objet. Plus complexe est le cas de la consommation des substances psycholeptiques (les calmants, l'opium et ses dérivés), qui est une conduite excessive induisant pourtant une déconnexion du monde sensible. Les littéraires, des romantiques anglais jusqu'aux poètes de la Beat Generation, savent que ces drogues éloignent de toute matérialité, qu'il s'agisse de celle du monde ou de celle de l'œuvre : « Opiates, [...] since they act to diminish awareness of surroundings and bodily processes, can only be a hindrance to the artist », dit William Burroughs¹² (Solomon 1964 : 172). Si la consommation excessive d'opiacés procure une ivresse, il s'agit d'une ivresse de pur détachement, qui tire sa puissance d'attraction du fait qu'elle ne rebranche le sujet sur aucune donnée sensible. La déconnexion euphorique que produit la substance psycholeptique ne se prête pas, en tout cas, aux pratiques créatives qui en appellent à un travail concret de la matière. L'expérience anesthésique, comme nous le verrons, trouvera pourtant à s'immiscer de manière indirecte (par l'imaginaire, le discours et la théorie) dans la création picturale.

Notre approche, qui privilégie les ivresses de l'excès, semble nous conduire plus naturellement vers les psychoanaleptiques (les stimulants), substances dont les effets sur l'organisme sont de l'ordre de l'excitation. Pierre Fouquet, cependant, s'est demandé si l'on pouvait de bon droit parler d'ivresse à leur sujet. Y aurait-il une ivresse « cocaïnique »? Comme Fouquet, nous répondons par la négative : les psychoanaleptiques ne sont pas des agents de décalage, ou de décollage du sujet et de ses habitudes perceptives, mais des liants qui solidifient leurs rapports, les cernent du caractère de l'évidence. Les psychoanaleptiques, au même titre que les psycholeptiques, sont agents d'euphorie, et non d'ivresse : là où les premiers attachent, maintiennent et intensifient une connexion initiale, les seconds détachent sans faire suivre la déconnexion d'une reconnexion. Ces deux euphories artificielles, bien que diamétralement opposées dans leurs effets, nuisent à la création : comme l'a remarqué Didier Anzieu, l'exaltation

¹² Cocteau le notait : le fumeur d'opium ne produit pas de chef-d'œuvre, il l'est lui-même, chef-d'œuvre parfait « sans formes et sans juges » (Cocteau 2005 : 119).

euphorique « si elle n'est pas encadrée par l'angoisse ¹³, [...] risque de n'être qu'un accomplissement imaginaire de désirs narcissiques » (Anzieu 1981 : 102). L'euphorie psycholeptique ou psychoanaleptique : une trop grande distance ou une trop grande proximité, mais pas d'ivresse ni de création.

L'ivresse la plus féconde du point de vue de l'art est à la fois excessivement proche et infiniment distante : « A nearness of place, with an infinite distance of state » (Ludlow 1857 : 20). Cette formule saisissante (cette « fusée », aurait écrit Baudelaire), nous la devons à l'Américain Fitz Hugh Ludlow, qui réussit par ces quelques mots à rendre compte de l'expérience du haschich¹⁴. Ce sont les psychodysleptiques (les « hallucinogènes », le haschich, le peyotl et ses dérivés, etc.) qui suscitent l'ivresse de la différence, du décalage, celle qui produit un repositionnement oblique du sujet par rapport au monde. C'est aussi le cas du vin, la substance à laquelle se réfèrent les discours classiques sur la création enivrée (nous devons en mesurer l'impact particulier sur les pratiques artistiques de l'ivresse) : « l'alcool, au sens simple du terme, désaliène; il ouvre les possibles, il allège les contraintes sociales et permet le passage à l'acte » (Maffesoli 1982 : 166). Gaston Bachelard, de même, a vu que le vin « empêche l'ankylose de la logique et prépare l'invention rationnelle » (Bachelard 1981 : 144), raisonnement que poursuit dans un même esprit le réalisateur Jean Epstein :

Dans un but analogue, des créateurs font appel à l'alcool, pour arracher leur esprit à la routine de ce fonctionnement déductif qu'impose la civilisation, et qui, dans la mesure où il peut assurer une critique rigoureuse et une démonstration parfaite, peut aussi s'opposer à toute invention (Epstein 1974, II : 241).

Tant l'alcool et que les psychodysleptiques induisent la « proximité distante » requise par la disposition poétique que nous nous proposons maintenant d'explicitier. En y ajoutant les « techniques du corps » (l'animation rythmique de la danse, l'autohypnose par la répétition, etc.) visant à introduire des dissonances dans le flot normal de la conscience, nous obtenons un portrait assez juste de l'état d'ivresse auquel se réfèrent habituellement les discours modernes sur la création picturale et que tenteront d'expérimenter quelques peintres du 20^e siècle.

¹³ L'opium, écrit Artaud dans sa *Lettre à monsieur le législateur sur la loi des stupéfiants*, n'est pas autre chose qu'un remède souverain contre l'Angoisse « dans sa forme mentale, médicale, physiologique, logique ou pharmaceutique » (Artaud 1968 : 71).

¹⁴ Nous écrivons « haschich », et non « hachich » ou « haschisch », en prenant toujours soin, comme le rappelle Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, de « ne pas confondre avec le hachis, qui ne procure aucune extase voluptueuse ». En citant, nous respecterons toutefois la graphie choisie par l'auteur.

2 Traduire l'ivresse : la poïétique et l'empathie

Après avoir distingué l'état d'ivresse des autres formes reconnues d'« anormalité » psychophysiologique et mesuré, autant que faire se peut, sa portée artistique générale, il importe maintenant de circonscrire la nature de ses rapports avec la peinture qui nous concerneront plus directement. Comme Antoine Perpère, nous distinguons trois types de rapports unissant ivresse et peinture : la traduction, la simulation et la représentation¹⁵. Ce dernier cas, on s'en doutera, relève de l'iconographie. Si nous suivions cette voie, nous nous pencherions sur les représentations, ou les illustrations, de l'ivresse dans la peinture. En ce qui a trait à un modernisme pictural ayant en bonne partie refusé la figuration, cette approche nous semble pour le moins limitée. Le rapport de simulation concerne quant à lui le plan de l'esthétique. Dans ce cas-ci, nous étudierions les caractéristiques formelles des œuvres cherchant à induire un état d'ivresse chez le spectateur. Développé dans le cadre des expérimentations de l'Op Art et mis à profit dans l'esthétique psychédélique, ce genre de pratique soulève des questionnements sur la visualité et ses effets; il exige un appareillage théorique tout autre que celui que nous préconisons ici. Le dernier rapport de l'ivresse et de la peinture est dit de traduction. L'ivresse n'y est plus considérée comme objet ou effet de la représentation picturale, mais comme cause; il s'agit ici d'interpréter les efforts du peintre pour traduire l'état d'ivresse¹⁶.

Ce dernier rapport se développe sur un plan qui est celui de la poïétique, néologisme créé par Paul Valéry pour désigner toute espèce de *faire (poïen)* « qui s'achève en quelque œuvre ». À la fin du siècle dernier, René Passeron a repris la notion de Valéry afin de fonder, pour l'étude des arts, un nouveau champ d'investigation qui s'intéresserait aux conduites et aux attitudes créatrices. La poïétique, en tant que discipline, aurait pour objet « les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans les meilleurs cas) à l'existence » (Passeron 1996 : 23). Il n'est pas abusif de considérer l'expérience de l'ivresse comme un « linéament opératoire » parmi d'autres pouvant mener à l'œuvre picturale. Cependant, cela n'implique pas nécessairement d'aller dépouiller des biographies d'artistes afin d'y repérer des toxicomanies qui n'auraient qu'un

¹⁵ Ces trois « tactiques artistiques » de l'ivresse ont orienté le parcours de l'exposition *Sous influences*, présentée à la Maison Rouge de Paris en 2013.

¹⁶ Robert E.L. Masters et Jean Houston n'ont retenu que ces deux derniers rapports dans leur définition de l'art psychédélique : « psychedelic art : works of art attempting in some sense to communicate psychedelic experience, or to induce psychedelic experience, or at least to alter consciousness so as to approximate aspects of the chemically induced state » (Masters et Houston 1968 : 18).

rapport indirect avec l'œuvre : la consommation d'absinthe et d'opium des peintres de la bohème du début du 20^e siècle, par exemple, ne nous renseigne que minimalement sur leurs œuvres. Si l'ivresse est *modus vivendi* plutôt qu'*operandi*, elle n'aura à nos yeux qu'une valeur anecdotique.

Car bien que nous nous intéressions à l'ivresse en tant que cause d'un certain résultat plastique, nous éviterons de tirer tendancieusement sur les ficelles de la causalité. D'autant plus qu'il est impossible, comme le rappellent Myriam Tsikounas, Jean-Jacques Yvorel et Véronique Nahoum-Grappe, « d'établir des liaisons mécaniques, une causalité psychique, entre absorption de psychotropes et réalisation d'un type particulier d'œuvres » (Tsikounas et Yvorel 1995 : 9). Comme le souligne fort justement Nahoum-Grappe, l'une des spécialistes de la question, l'ivresse n'est « jamais une cause suffisante de ce qu'elle accompagne » : elle « n'explique rien », agissant plutôt comme « un contexte secondaire de l'action — un contexte délibéré qui dérange et influence le jeu social ordinaire, presque *un effet de cause, sans cause* » (Nahoum-Grappe 2010 : 243). L'ivresse, disons-le tout de suite, ne suffit jamais en elle-même à structurer la conduite créatrice, ni même à orienter un individu dans une voie poïétique¹⁷. Robert E.L. Masters et Jean Houston formulent une telle mise en garde dans l'introduction de leur ouvrage sur l'art psychédélique : « The psychedelic experience is *experience*, not injected talent or ingested inspiration » (Masters et Houston 1968 : 18).

Le rapport de l'ivresse à l'œuvre, disent Tsikounas, Yvorel et Nahoum-Grappe, doit s'envisager « obliquement », c'est-à-dire d'une manière souple qui tient en ligne de compte l'intentionnalité inhérente à toute démarche créatrice, les conditionnements culturels de l'imaginaire de la création artistique ainsi que l'horizon d'attente d'une société par rapport à ses artistes¹⁸. Nous n'anticipons donc pas sur des résultats à venir en affirmant immédiatement, sans autre preuve que celle de l'expérience de sens commun, que l'ivresse éthylique peut contribuer à désinhiber le geste de l'artiste mais au détriment de sa technique¹⁹, ou en remarquant que

¹⁷ Charles Bukowski ne pouvait qu'en être conscient : « Que la défonce soit créative, j'en doute, et comment! [...] C'est dans la nature des artistes de tenter presque toutes les expériences. Les artistes sont des découvreurs, désespérés et suicidaires. Mais la défonce vient APRÈS l'art, après que l'artiste existe. La défonce ne produit pas l'Art. Mais elle devient souvent la récréation de l'artiste, comme une cérémonie de l'être et les soirées de défonce lui fournissent aussi un sacré matériel, avec tous ces gens qui se déculottent le cerveau, ou qui, s'ils ne se déculottent pas, baissent leur garde. [...] Quant à moi, je préfère boire deux boîtes de bière. [...] Avec la bibine, vous savez très bien en général où vous en êtes. Je suis de la vieille école, moi : j'aime savoir où j'en suis. Mais si d'autres ont envie d'herbe, d'acide ou de seringue, pas d'objection » (Bukowski 2010 : 203).

¹⁸ Il faut, comme le propose Max Milner, différencier « la drogue comme productrice et modificatrice d'imaginaire et la drogue comme objet d'imaginaire » (Tsikounas et Yvorel 1995 : 8).

¹⁹ Arnold Ludwig rapporte les résultats d'une étude clinique de 1962 prouvant que de petites doses d'alcool pouvaient faciliter les associations mentales, tandis que de plus fortes doses (quatre martinis et plus) avaient des

l'ivresse psychodysleptique peut avoir des bénéfices dans la phase de la conception de l'œuvre mais jamais dans celle de son exécution²⁰. Dans les faits, l'ivresse de la création et celle des psychotropes, comme le dit clairement Miguel Egaña, sont rivales plutôt qu'alliées, antagonistes plutôt que synergiques (Flahutez et Egaña 2013 : 11). Additionner les ivresses, comme l'imageait Ovide à propos de l'amour et du vin, c'est mettre « du feu sur du feu »; Baudelaire, quant à lui, parlera d'« un soleil dans un soleil ». « La peinture », constate Claude Schürr, « est déjà une drogue en soi. Alors prendre une drogue en plus, quel cocktail! » (Reillanne 1983 : 86). En regard de la production d'un objet esthétique — qui sera jugé par un regard sobre — l'énergie dionysiaque doit être encadrée par un contrôle apollinien conforme aux attentes de la *doxa*²¹.

La contradiction entre l'ivresse et la technique est un sujet rebattu qui relève d'une conception plutôt courte de la poétique, laquelle n'a pas nécessairement à être concernée par la qualité esthétique de l'œuvre d'art²². Les prochaines pages ne seront donc pas consacrées à l'étude des apports qualitatifs de l'ivresse à l'œuvre d'art. Ce qui ne signifie pas qu'il faille absolument nous garder de traiter de l'œuvre achevée, qui peut témoigner autrement des apports de l'ivresse. En effet, il faudrait adhérer à une orthodoxie formaliste étriquée pour avancer que l'œuvre d'art se limite à ses seules propriétés matérielles. L'expérience esthétique est aussi

effets négatifs sur la création : « For the vast majority of individuals, alcohol consumption, either through its direct or indirect consequences, had a clearly detrimental effect on their creative activity » (Ludwig 1990 : 953-954). Le recensement historique d'artistes célèbres ayant consommé et commenté sur leur consommation ne conduit Ludwig à aucune conclusion définitive, si ce n'est que l'activité créatrice en elle-même amenait pour 30% de l'échantillon à une consommation plus élevée d'alcool (Ludwig 1990 : 957).

²⁰ Artistes et cliniciens s'entendent pour dire que les psychodysleptiques ne disposent pas à la création artistique : « Artists are seldom able to work well with their hands during psychedelic experience. The mind is alert enough, but in most cases coordination is impaired or motivation wanting » (Masters et Houston 1968 : 88). Dave Wakefield cite une étude rapportant que les œuvres de quatre artistes sous mescaline ou LSD ont été jugées par leurs pairs comme ayant une « valeur esthétique supérieure » à leur travail effectué dans la sobriété. Cependant, « “the benefits derived were offset by the difficulties these subjects had in mobilizing their perceptions and energies in the pursuit of creative art”. While under the drug, three of the artists “reported that they did not want to concentrate on their work, but only wanted to “look and feel...” » (Solomon 1964 : 60). Le problème du peintre intoxiqué, comme le résume Michel Hulin, consiste donc à passer de l'état de drogué « ébloui et submergé par l'afflux de ses visions colorées » à celui d'« artiste authentique, capable de créer des œuvres où se manifestent aux yeux de tous au moins le reflet de son pouvoir visionnaire » (Hulin 2008 : 157). Théo Varlet, qui tente au début du 20^e siècle de poursuivre et de préciser le travail de Baudelaire sur les rapports de la poésie et du haschich, dira que la drogue n'a de valeur que dans la phase du travail artistique précédant l'exécution : le psychotrope donne le matériau qui sera organisé par la suite.

²¹ Comme l'écrivait Ovide dans *L'art d'aimer* : « pour juger de la beauté, la nuit et le vin sont mauvais » (I, 250).

²² En 1979, lors d'une conférence, Passeron a soutenu de façon catégorique que tout recours artistique aux drogues relevait d'une « psychologie de la déficience » : « En admettant que l'état d'intoxication ne relève pas de la pathologie, ce que je laisse à vos appréciations, le mobile de l'appel aux drogues, compte tenu du rôle de la curiosité, me semble relever de la psychologie de la déficience ». Se ralliant à la doctrine surréaliste, l'architecte de la « science » poétique affirme que les créateurs qui ont « besoin » de la drogue ne sont pas de « vrais » artistes (Passeron 1989 : 108). Conception partielle et insuffisante de la création artistique qui se refuse à voir dans la démarche autre chose que le nécessaire chemin menant à l'œuvre.

déterminée par la connaissance que nous avons des conditions de production de l'œuvre d'art : « De manière minimale parfois, la date de composition, les événements qui entourent la production, les éléments minimaux d'une biographie » participent à la réception d'une œuvre, rappelle Antonio Rodriguez (Gefen et Vouilloux 2013 : 89). Le spectateur n'est pas aveugle aux survivances poétiques dans l'œuvre achevée, tentant de saisir, écrit Bernard Vouilloux, « en quoi sa *forme* renvoie à sa *formation*, en quoi les formes qu'elle nous donne à percevoir portent témoignage du rapport que la perception de l'artiste établit avec les formes à construire » (Gefen et Vouilloux 2013 : 299). Cette posture esthétique, à l'opposé du détachement kantien, conçoit le rapport à l'œuvre d'art comme un investissement psychophysiologique : elle correspond à ce que la phénoménologie a nommé *Einfühlung* (que l'on traduit par « intropathie » ou, plus couramment, par empathie).

Mikel Dufrenne, dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, résume la position de l'*Einfühlung* en notant que « le spectateur s'associe à l'artiste dont il reconnaît l'acte sur l'œuvre » (Dufrenne 2011 : 2). E.M. Forster donne peut-être l'illustration la plus frappante de ce type de réflexe empathique lorsqu'il déclare :

A work of art is a curious object. Isn't it infectious ? Unlike machinery, hasn't it the power of transforming the person who encounters it towards the condition of the person who created it? [...] We are rapt into a region near to that where the artist worked, and like him when we return to earth we feel surprised (Forster 1951 : 125).

L'implication de l'artiste dans son œuvre conditionnerait donc l'attitude du spectateur devant celle-ci. Mais, en retour, l'attitude du spectateur infléchit la conduite de l'artiste. Passeron, dans son étude de la poétique, a ainsi observé que l'artiste est « à chaque instant de son effort, le spectateur de son œuvre en train », et qu'il lui arrive par conséquent, « par une sorte de jeu d'acteur, de prendre imaginativement la place d'autrui et de jeter sur l'état de son ouvrage le regard qu'y jetterait tel ami, tel amateur » (Passeron 1980 : 12). Dufrenne notait lui aussi la complexité de la position de l'*Einfühlung* en affirmant que l'artiste « se fait spectateur de l'œuvre à mesure qu'il la crée », concluant que « l'expérience du créateur et celle du spectateur ne sont pas sans communication » (Dufrenne 2011 : 2).

Point de rencontre du plan de la poétique et de celui de l'esthétique, l'empathie met en évidence le trait d'union invisible qui unit l'artiste et l'observateur de son œuvre. C'est ce qu'affirme Baldine Saint Girons, qui écrit :

L'acte esthétique s'articule à l'acte artistique en amont et en aval : il favorise son surgissement et, ensuite, l'identifie, l'analyse et l'augmente ou l'enrichit. En amont, l'effervescence esthétique ressemble, en effet, par certains aspects, à l'effervescence créatrice, bien qu'elle n'aboutisse pas à la production. En aval, l'œuvre produite par l'art est principe de savoir et devient toujours davantage qu'elle-même au cours de sa réception (Saint Girons 2008 : 116).

Cette réflexion nous aide à comprendre que ce qui est visé, dans l'expérimentation artistique de l'ivresse, n'est pas l'obtention d'une qualité esthétique, mais l'institution d'un rapport empathique fort; à ce titre, les émotions les plus intenses, les pensées les moins logiques et les formes les plus bâclées sont souvent d'ailleurs les plus contagieuses. Alors que l'art de l'ivresse, pour le dire avec Henri Bergson, est produit quand l'artiste se dégage des « symboles pratiquement utiles, [des] généralités conventionnellement et socialement acceptées » pour se retrouver « face à face avec la réalité même²³ » (Bergson 1964 : 120), l'ivresse de l'art, pour le dire avec Ernst Kris, advient en retour lorsque l'œuvre « écarte le conventionnel²⁴ pour nous mettre face à face avec l'artiste²⁵ — et avec nous-mêmes » (Kris 1978 : 325). L'empathie, comme forme sensible de « proximité distante » (entre un créateur amateur et un amateur artiste), est du point de vue artistique le complément nécessaire de l'ivresse.

Bien sûr, les esthéticiens auront multiplié les mises en garde contre la contamination du ressentir par le faire (Marc Jimenez est même allé jusqu'à parler d'une « mise en quarantaine » de la poétique ou de l'esthétique l'une par rapport à l'autre). Tout en accordant les premiers paragraphes de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* à l'indissociabilité du créateur et du spectateur de son œuvre, Dufrenne appelle ainsi à les tenir à distance afin d'obtenir un portrait autonome et circonscrit de l'expérience du regardeur. Bien qu'il soit naïf, comme l'écrit Saint

²³ Psychanalyste de la création artistique, Anton Ehrenzweig écrit : « Jusqu'à un certain point, tout travail vraiment créateur implique la mise à l'écart des cristallisations aiguës de la pensée rationnelle et de la fabrication d'images » (Ehrenzweig 1974 : 29-30). Jean-Jacques Lebel soutient que les psychotropes peuvent servir à « accéder à des états voisins d'une schizophrénie expérimentale et limitée dans le temps, pour sortir de soi et se déshabituer des normes sociales et des codes culturels coercitifs » (Lebel 2009 : 28). Aussi a-t-il affirmé que, dans l'ivresse, « le "réel" fond comme du beurre. On constate alors que ce qui passait pour "réel" n'était qu'illusion optique, un fantôme. Toute vision artistique commence par ce constat-là » (Lebel 2009 : 28). Bien avant Lebel, le chimiste Louis Lewin opinait que « ce sont des non-abstinents qui ont créé et développé les sciences. C'est à eux que nous devons les plus belles créations artistiques » (Lewin 1970 : 195).

²⁴ Il s'agit, écrit Jean Dubuffet dans les *Notes pour les fins-lettrés*, d'« entraîner avec force l'esprit hors des sillons où il chemine habituellement, l'emporter dans un monde où cessent de jouer les mécanismes des habitudes » (Dubuffet 1967 : 78).

²⁵ Ce réflexe naturel est amplifié dans l'état d'ivresse artificiellement induit : « Au cours de l'expérience hallucinatoire, le regardeur est entièrement impliqué dans le processus de production de l'image » (Lebel 2009 : 28).

Girons, « de croire que l'acteur esthétique retrouve le mouvement d'inspiration du créateur artistique et qu'il se transporte par empathie à l'exact instant de la conception du tableau et de son "faire" » (Saint-Girons 2008 : 116), nous pouvons au moins remarquer, avec Jean-Marie Schaeffer, qu'il existe des « liens de *fait* extrêmement étroits entre les conduites esthétiques et la création artistique, et ce dans la plupart des cultures » (Schaeffer 2000 : 45).

Sentir en artiste ne revient évidemment pas à être artiste; de même, l'ivresse esthétique n'est pas une ivresse poïétique. Remarquons toutefois que, bien souvent, la première expérience conditionne la seconde : c'est une ivresse d'amateur qui conduit au postulat, et parfois même éventuellement à la pratique, d'une ivresse poïétique. Par conséquent, il nous paraît impératif de considérer l'esthétique comme le miroir qui nous conduira dans l'angle mort de la poïétique. Car si l'esthétique semble pouvoir se passer de la poïétique, et même gagner en « scientificité » à se préserver de ses empiètements, celle-ci tend à l'élargissement de ses frontières. Ce qui caractérise la poïétique n'est pas la fixité propre à l'objet, mais le dynamisme, l'expansivité et la multiplicité du sujet créateur. Contrairement au recueillement esthétique, la poïétique se fait dans le brouhaha des discours qui la composent et qui aiguillent les gestes de l'artiste, dans les amalgames de voies et de voix diverses qui s'alimentent, se contaminent sans cesse.

3 De la dynamique du psychophysique et du culturel

Comme la poïétique, l'ivresse est une expérience hétérogène, tissée de discours et de représentations imaginaires. Si l'analyse neurophysiologique échoue à donner une explication complète des états de conscience modifiés, c'est que ceux-ci, comme le remarque encore Rouget à propos de la transe, ont deux visages, « l'un psychophysique, l'autre culturel²⁶ » (Rouget 1990 : 39). Un ensemble vaste et pluriel de représentations culturelles façonne en effet les expériences de l'ivresse qui sont au cœur des discours et des pratiques du modernisme pictural

²⁶ Si le milieu scientifique peut à bon droit reprocher à Timothy Leary une certaine naïveté dans son approche du délicat problème des psychotropes, on doit reconnaître sa contribution à la conscientisation des conditionnements induits par les contextes immédiat (*setting*) et élargi (*set*) de l'expérience de l'ivresse. Ceux-ci, insistait Leary, dépendent des attentes culturelles, de l'éducation et des prédispositions émotionnelles d'un sujet ainsi que de l'environnement (une chambre d'hôpital, un appartement, un bar, une ruelle) où se déroule l'expérience.

— le champ de l’observable étant ici plus qu’ailleurs déterminé avant l’observation à proprement dit²⁷.

Mais les choses ne sont pas si simples, car si les représentations culturelles contaminent les expériences de l’ivresse, celles-ci en retour s’impriment dans les représentations culturelles : « Les cultures façonnent l’utilisation des drogues, mais les drogues façonnent elles aussi les cultures » (Courtwright 2008 : 148). Ce n’est pas autre chose que dit Nietzsche lorsque, dans *Le gai savoir*, il s’exclame : « Qui ne nous racontera jamais l’histoire des narcotiques! C’est presque l’histoire de la “culture”, de la soi-disant culture supérieure! » (Nietzsche 1999 : 115). Michel Foucault, dans une entrevue au sujet de Raymond Roussel, soulignera la pertinence de l’invitation lancée par Nietzsche :

It’s a subject which interests me greatly, but one which I’ve had to put aside — the study of the culture of drugs or drugs as culture in the West from the beginning of the nineteenth century²⁸. No doubt it started much earlier, but it would come up to the present, it’s so closely tied to the artistic life of the West (Foucault 1986 : 185).

Les enjeux de l’ivresse recourent ceux de la culture : ce constat a inspiré l’approche d’Avital Ronell dans *Crack Wars*, son étude sur la structure de la dépendance dans *Madame Bovary*, ainsi que *Culture on Drugs* de Dave Boothroyd, qui a d’ailleurs qualifié sa perspective critique de « narco-analyse », ou « the critical approach to culture from the perspective of its articulation with and by drugs » (Boothroyd 2006 : 3). Encore plus récemment, on a pu entendre parler du projet d’une « narco-philosophie de l’art²⁹ » (Perpère 2013 : 13).

En ce qui concerne notre étude, le constat du conditionnement mutuel de l’ivresse et de la culture nous incite à privilégier un modèle épistémologique qui tiendra compte de la fluidité des échanges entre la psychologie des états modifiés de conscience et la sociologie de leurs conditionnements culturels. Après que l’anthropologue Gilbert Durand eût, avec raison, qualifié

²⁷ Avital Ronell soutient de même : « The structure of addiction, and even of drug addiction in particular, is anterior to any empirical availability of crack, ice or street stuff » (Ronell 1992 : 103).

²⁸ Derrida, dans « Rhétorique de la drogue », remarquait lui aussi que la littérature, en tant que phénomène moderne, est « contemporaine d’une certaine toxicomanie européenne » (Derrida 1989 : 203).

²⁹ Nous éviterons toutefois d’en référer à une « narco-poïétique » : le préfixe « narco », qui renvoie étymologiquement au sommeil (état contraire à l’activité créatrice), sert à opérer une distinction entre drogues illégales (les narcotiques) et drogues légales (les médicaments). De peu d’utilité pour le travail que nous entreprenons, cette distinction affiche aussi, à notre avis, une pertinence limitée pour les études culturelles. Nous tendons à voir dans l’emploi du préfixe « narco » le signe d’une limitation de la langue anglaise quant à la désignation d’une ivresse qui ne soit pas teintée d’évaluations morales ou de jugements légaux.

la distinction du culturel et du psychologique de « simple commodité » (Durand 1979 : 123), Dan Sperber insistera à son tour sur l'interdépendance de ces deux ordres de représentations : celui des idées collectives, ces représentations « publiques » s'offrant à tout un chacun (et surtout à l'œil attentif de la sociologie), et celui des idées individuelles, représentations « mentales » qui nécessitent de recourir aux investigations plus pointues de la psychologie et des sciences cognitives.

Dans *La contagion des idées*, un ouvrage rédigé dans la foulée des travaux de Richard Dawkins sur les processus de dissémination culturelle, Sperber propose de ne pas s'arrêter aux rapports synchroniques entre le privé et le public, invitant à concevoir une « épidémiologie des représentations ». Selon son auteur, ce modèle épidémiologique (et historique) vise à expliquer « pourquoi certaines représentations restent relativement stables, autrement dit comment il se fait qu'elles deviennent proprement culturelles » (Sperber 1996 : 82). Pourquoi, en effet, le rapprochement de l'état de l'artiste au moment de la création de son œuvre et de l'état d'ivresse s'est-il constamment opéré dans les discours depuis au moins l'Antiquité, et ce, malgré son infirmation tout aussi constante par les principaux intéressés? Comme le remarque Nahoum-Grappe, l'artiste « ne boit sans doute pas plus que les plombiers ou les potiers [...] mais il est *perçu comme étant susceptible d'user de psychotropes* » (Nahoum-Grappe 1991 : 185). L'ivresse de l'artiste est tenue, culturellement, pour signifiante, alors que celle de l'huissier, « fût-il ivre mort », ne semble rien indiquer de particulier par rapport à sa fonction³⁰ (Nahoum-Grappe 1991 : 187). Qu'a-t-on à gagner à disséminer l'idée d'un parallélisme entre ivresse et création picturale?

L'ivresse artistique, dirait Sperber, est un « mystère pertinent », le genre de représentations qui, précisément, « réussissent le mieux au niveau culturel » (Sperber 1996 : 101). Le mystère pertinent est une représentation qui, comme une idée religieuse, n'est pas fondée en raison et qui, bien que continuellement réitérée, peut « rester pertinente parce que, sans modifier sensiblement sa forme publique, elle se prête à des interprétations différentes selon les acteurs, les circonstances, ou les moments dans le cycle de vie » (Sperber 1996 : 160). Ces représentations perdurent, car elles ne peuvent recevoir d'interprétation définitive, bien qu'elles les invitent en vertu de leur structure simple. C'est l'équivalent, pour l'imaginaire, du rasoir

³⁰ Pour Derrida, la distanciation inhérente à l'acte artistique contribue à expliquer pourquoi « on suppose toujours quelque affinité entre, d'une part, l'expérience de la fiction (littéraire ou non, du côté des "producteurs", des agents de transmission ou des consommateurs) et, d'autre part, le monde de la toxicomanie, et cela même quand les poètes ne fréquentent pas les "paradis artificiels" » (Derrida 1989 : 202).

d'Ockham : l'hypothèse la plus simple est la plus vraisemblable. Le rapprochement de l'état créateur et de l'ivresse procède d'une même logique. S'il s'est reproduit à travers les siècles en dépit d'un manque de preuves concluantes, c'est qu'il est aussi issu d'un paralogisme facile et évocateur : qu'à l'inutilité économique du beau corresponde nécessairement une ivresse improductive pour l'idéologie marchande, qu'à l'intensité affective du sublime corresponde la frénésie extraordinaire induite par l'ivresse et qu'au contournement poétique de la logique ordinaire corresponde la confusion émerveillée des états modifiés de conscience³¹.

4 L'ivresse et l'œuvre, l'ivresse à l'œuvre : entre les discours et les pratiques

Ces dernières indications visent simplement à donner quelques-uns des points de repères qui guideront notre étude; il est bien entendu que c'est au niveau des arguments particuliers que nous préciserons nos thèses générales. Il convient donc maintenant de fournir quelques indications quant au contenu de l'analyse à proprement parler et d'explicitier son organisation. Afin de pallier l'hétérogénéité constitutive de nos champs de recherche (l'ivresse³², la poïétique³³ et l'empathie³⁴ étant toutes des notions nomades, polysémiques et interdisciplinaires), nous avons cru bon de mener notre investigation de manière chronologique. Lors de notre parcours, nous oscillerons constamment entre les deux types de lecture suggérés par le modèle épidémiologique que nous empruntons à Sperber : celui de la psychologie privée du sujet et celui des représentations publiques. La perspective épidémiologique, en effet, rend « mutuellement pertinentes l'étude des microprocessus de la transmission interindividuelle et celle des macroprocessus de l'évolution culturelle » (Sperber 1996 : 114). C'est pourquoi notre étude

³¹ Dans *Poisons sacrés, ivresses divines*, Philippe de Félice postule que « si l'art a été rapproché de l'ivresse et s'il s'est trouvé effectivement associé à elle, c'est qu'il échappe comme elle aux limitations et aux exigences de l'instinct de la conservation » (Félice 1970 : 371). « L'homme de génie, tout comme le fou, fait à la conscience publique l'impression d'un personnage anormal », commentait déjà Marcel Réja dans *L'art chez les fous*, « que deux catégories d'individus se confondent en une seule, c'est une simplification incontestable » (Hulak 1994 : 3).

³² « Drugs cannot be placed securely within the frontiers of traditional disciplines : anthropology, biology, chemistry, politics, medicine, or law, could not, solely on the strength of their respective epistemologies, claim to contain or counteract them. While everywhere dealt with, drugs act as a radically nomadic parasite let loose from the will of language » (Ronell 1992 : 52).

³³ La poïétique, dit Passeron, est une discipline « transversale » ou encore une « interscience » (Passeron 1996 : 23).

³⁴ L'empathie, que Gérard Jorland qualifie avec raison de concept « nomade » par excellence, se situe aux confins de la médecine et de la psychologie, de la philosophie morale et de la science politique, de l'imaginaire amoureux, voire érotique, et de la théorie esthétique (Bernier et Dawson 2010 : 1).

générale des discours mettant en rapport l'art et l'ivresse sera ponctuée d'analyses plus ciblées de penseurs qui ont participé à la transmission de l'imaginaire des dérèglements créateurs.

Comme nous l'ont appris les études classiques, les rapports entre l'état créateur (enthousiasme ou inspiration) et l'ivresse ne datent pas de la modernité. Nous en trouvons des traces dès l'Antiquité, dans les cultures qui apprécient à la fois les effets du vin et ceux de la récitation poétique. Connus de longue date, ces rapprochements ne sont que modérément pertinents pour notre étude, qui a pour objet les discours et les pratiques de la peinture en régime moderniste. Cependant, nous croyons utile d'en synthétiser le développement et de tenter de comprendre — ce qui a été peu fait à notre connaissance — la manière dont s'y inscrivent les arts plastiques. Afin de poser convenablement les bases théoriques de la présente étude, nous procéderons donc à un historique des discours sur les dérèglements créateurs dans leur rapport à l'ivresse. En premier lieu, il faudra situer la notion d'enthousiasme poétique par rapport aux manifestations dionysiaques (l'ivresse, le dithyrambe, la tragédie, etc.). En effet, c'est dans le croisement de ces deux expériences qu'il sera possible de saisir la trace d'une peinture qui, pendant l'Antiquité, est généralement absente des discours philosophiques. Nous la trouverons en l'occurrence chez Platon qui, dans *La République*, s'en prend à la fausseté des représentations artistiques : la peinture, comme l'ivresse, trompe les sens. Si l'œuvre enivrante est éclaboussée par la critique du philosophe, le peintre, lui, n'est pas accusé d'ivresse. Au contraire des poètes et des rhapsodes, qui font de leur performance oratoire un moment d'envoûtement, l'artisan est un pharmacien préparant ses drogues à l'abri des regards indiscrets.

Il faut attendre la Renaissance et l'accession de la peinture au rang des arts libéraux pour que les peintres prennent leur place dans les discours sur la création irraisonnée. Mais dans un contexte où le peintre cherche à fonder sa légitimité nouvellement acquise sur sa maîtrise de l'iconographie et des lois de l'optique et de la géométrie, les déséquilibres propres aux états de conscience modifiés lui semblent refusés. Il va aussi sans dire que ces états sont incompatibles avec toute œuvre de commande. Le maniérisme, qui apparaît au milieu du 16^e siècle, viendra éventuellement fonder une esthétique où le faire pictural est porteur de sens. Dans les faits, cependant, le geste effusif du peintre demeure encore assujéti à une représentation impulsée par une commande extérieure. Avec la fondation, en 1648, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, les peintres se mettent à générer du discours sur leur propre pratique, laquelle devient l'objet d'une appréciation autonome et individuelle. Si l'académicien n'est plus un artisan soumis

aux contraintes imposées par ses commanditaires, il se rapproche en revanche de la figure de l'orateur. Alors que celui-ci « peint avec des mots », « colore avec des métaphores », « figure avec des comparaisons » (Lichtenstein 1999 : 111), celui-là s'approprie des attitudes rhétoriques, dont la plus intense est l'enthousiasme. Cette notion d'enthousiasme, qui prépare les discours autour de la dimension poétique de l'ivresse, devient l'objet d'une attention constante. De Roger de Piles à Voltaire, en passant par les auteurs de l'*Encyclopédie*, sans oublier les artistes eux-mêmes tels que Michel François Dandré-Bardon et Étienne Maurice Falconet, tous chercheront à définir cet état extraordinaire qui, s'il est maîtrisé par le peintre, ne peut manquer de se traduire chez le spectateur de l'œuvre — comme dans la performance théâtrale de l'acteur.

La Révolution met fin à ces débats. L'institution académique, d'où émanent la plupart des commentaires sur l'exceptionnalité créatrice, est fortement ébranlée par l'effervescence révolutionnaire, qui a aussi pour effet de raviver la connotation péjorative de l'enthousiasme : celle de fanatisme. Mme de Staël, comme nous le verrons, sera la dernière à tenter de réconcilier, sans trop de succès, les acceptions concurrentes de l'enthousiasme. Dans les dernières années de l'Empire, l'enthousiasme entre dans la langue populaire et quitte les discours savants. Ceux-ci ne cessent pas pour autant de spéculer sur les ressorts psychologiques de la création artistique. L'enthousiasme est donc en quelque sorte remplacé par l'ivresse, état dont la description est enrichie par l'intronisation, au tournant du siècle, de nouvelles substances intoxicantes. En effet, les empires européens rapportent d'outre-mer des produits jusqu'alors inconnus — le chanvre du Proche-Orient, le pavot de Chine, la feuille de coca d'Amérique du Sud, etc. — qui entreront bientôt en parallèle avec la création artistique.

En ce début de siècle, l'imaginaire poétique de l'ivresse concerne essentiellement les littéraires, comme en font foi les nombreuses études sur la consommation d'opium par les poètes anglais³⁵. Mais les années qui, pour l'historien, balisent le courant romantique, coïncident aussi avec l'émergence d'un nouveau régime des arts impliquant une pratique plus libre et plus individuelle de la peinture. Qualifié de « vocationnel » par Nathalie Heinich, ce régime encourage le peintre à faire de ses tableaux le lieu d'une expression subjective, au même titre que

³⁵ Lorsqu'elles retracent l'histoire de l'imaginaire poétique de l'intoxication, les études littéraires tendent à faire commencer leur investigation avec les romantiques anglais tels que Coleridge et De Quincey. Ce dernier, particulièrement, s'impose comme « among the first Europeans consciously to take a drug to enhance aesthetic pleasure rather than to desensitize pain » (Davenport-Hines 2001 : 41). Mais, comme le rappelle Octavio Paz, ni De Quincey ni Coleridge « n'essayèrent de tirer de leur expérience [avec la drogue] une esthétique ou une philosophie » (Paz 1972 : 100).

l'expression poétique. L'un des premiers témoins du passage de la peinture à ce régime de la vocation est Stendhal. Héritier des théories de l'enthousiasme du siècle précédent, l'auteur de *La Chartreuse de Parme* développe dans son œuvre une énergétique de la passion qui lui sert à réévaluer la figure de l'artiste, et plus spécifiquement celle du peintre. Afin de dégager les principaux mécanismes susceptibles d'éclairer l'appréciation et la pratique des arts, Stendhal se tourne du côté de la physiologie, empruntant faits, observations et déductions aux *Rapports du physique et du moral de l'homme* de Cabanis ainsi qu'à *l'Influence de l'habitude sur la faculté de penser* de Maine de Biran. Croyant à l'idée d'une transmission affective par effet de sympathie, Stendhal exige de l'artiste qu'il se laisse emporter par ses sentiments et qu'il agisse sous la dictée de ses passions. Fasciné par la figure de Lord Byron, ce poète qu'il sait s'enivrer pour s'exciter à la création, Stendhal déplore dans ses comptes rendus de Salon l'absence d'un peintre d'une même stature : un peintre authentique, passionné et imperméable aux conventions. Delacroix, à certains égards, sera cet artiste, mais Stendhal ne le réalise que partiellement, et trop tard. Alors que le peintre français, sous l'inspiration de Byron, expose en 1827 sa *Mort de Sardanapale*, une œuvre qui semble avoir été exécutée dans le feu des passions, le romancier reprend sa vie d'itinérance et prend ses distances, sans trop de regrets, par rapport à l'actualité des beaux-arts. Passée la décennie 1820, Stendhal ne pousse pas plus loin sa quête de la spécificité picturale du romantisme, limitant ses références à la peinture aux maîtres de la Renaissance tardive.

Pourtant, c'est dans les premières années de la Monarchie de Juillet qu'émerge la figure moderne de l'artiste. Dans ces années déterminantes, la vocation appelle un nombre croissant de créateurs qui, ne pouvant plus être pris en charge par les institutions et les clientèles traditionnelles, rompent graduellement avec le goût officiel. La critique, effervescente dans cet âge d'or du journal et de l'opinion publique, en prend acte et se met à rattacher les libertés que se permettent les artistes avec les conventions aux écarts de conduite présumés de la bohème : les discours sur l'artiste et ses créations se colorent donc progressivement de références à l'ivresse. À l'origine, ces croisements trouvent leur élément déclencheur dans la traduction de l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, maître du conte fantastique qui, pense-t-on, aurait puisé son inspiration dans l'ivresse (un passage des *Pensées extrêmement éparses* semble le confirmer). La réception des œuvres d'Hoffmann plonge l'imaginaire poétique de la bohème dans une atmosphère fantastique où l'art et la débauche semblent aller de pair : « l'orgie, la seule poésie en ces temps de

prosaïsme; l'orgie... » (Gautier 2011 : 165), écrit le jeune Théophile Gautier dans une nouvelle inspirée de la vogue pour Hoffmann.

C'est dans ce contexte très singulier que Balzac développe ses réflexions sur la création artistique. Basant en bonne partie ses analyses sur la physiologie stendhalienne de l'art, l'auteur de *La comédie humaine* s'intéresse tout particulièrement aux manifestations de démesure : la création artistique, chez ce passionné d'Hoffmann, est envisagée comme une débauche, c'est-à-dire une concentration excessive d'énergie psychophysiologique. Dans ses romans, Balzac se plaît donc à spéculer sur les causes et les conséquences néfastes des excès inhérents à la poïétique. Pour étayer ses théories, le romancier multiplie les références à la drogue. Chez Balzac, les théories poïétiques et les représentations de l'artiste (peintres, sculpteurs et musiciens) croisent sans cesse l'imaginaire des drogues. Mentionnés dans la majorité des romans qui constitueront *La comédie humaine*, les intoxicants de la modernité — alcool, opium, café et, éventuellement, haschich — sont réfléchis conjointement avec les arts, les uns et les autres constituant les deux versants d'une même problématique. L'apparition des drogues dans l'œuvre balzacien est d'ailleurs rigoureusement contemporaine des premières formulations de ses théories artistiques : en novembre 1830, soit quelques mois après la dernière livraison d'une étude sur les artistes, un court article sur l'opium paraît dans *La Caricature*. L'année suivante, *La peau de chagrin* évoque à foison les hallucinations éthyliques et opiacées, phénomènes fantastiques qui imprégneront l'atmosphère du *Chef-d'œuvre inconnu*, publié en février 1832. Il est d'ailleurs possible de voir dans l'étrange tableau réalisé par le peintre Frenhofer la marque d'un esprit affecté de dérèglements analogues à ceux qu'induisent les drogues.

Les excès poïétiques que présente Balzac dans ses contes philosophiques constituent autant de mises en garde adressées aux artistes sérieux. En effet, les jeunes romantiques réalisent bien vite que les substances intoxicantes, si elles font fuser les images fantastiques, nuisent à la productivité attendue de l'artiste soucieux de justifier son emploi du temps : l'ivresse gaspille une énergie psychophysiologique qui devrait être utilisée à meilleur escient. Dès le milieu de la Monarchie de Juillet, les frénésies romantiques semblent déjà choses du passé. Mais alors que l'art paraît délaisser l'ivresse, la physiologie continue de s'intéresser aux substances ayant la faculté de déranger le fonctionnement normal du système. Au moment même où s'essouffle la vogue hoffmannienne et que l'imaginaire artistique de la débauche devient matière à dérision, la physiologie expérimente activement les effets d'une substance découverte au Moyen-Orient au

début du siècle : le haschich. En plein cœur de la mode orientaliste, ce psychotrope, qui ne suscite ni le délire imaginatif caractéristique du coma opiacé ni l'effusion pathétique typique de l'intoxication éthylique, pique la curiosité des artistes. À l'instigation du docteur Jean-Jacques Moreau de Tours, un disciple de Cabanis, se constitue une société de scientifiques, d'intellectuels, de poètes et d'artistes intéressés à expérimenter les altérations sensorielles induites par le haschich. Considérant que la drogue ne fait pas mauvais ménage avec l'esthétique du Parnasse, Théophile Gautier consacre rapidement deux articles au haschich. La sensibilité picturale de son auteur s'y fait sentir : ce que le haschich fait voir correspondrait aux illustrations fantastiques de Piranèse et de Goya, et aux tableaux orientalistes d'Ingres, de Delacroix ou d'Alexandre-Gabriel Decamps. Cependant, la galerie d'images ne semble jamais s'être déployée que pour l'imagination fertile de Gautier. En règle générale, l'ivresse du haschich n'est pas favorable à la multiplication des citations iconographiques qui illustraient les récits d'opium.

Si Gautier paraît s'amuser du spectacle que lui offre le haschich, il n'en va pas de même pour Baudelaire, qui assiste aux séances de Moreau de Tours sans oublier les mises en garde de Balzac au sujet des intoxicants. Comme lui, le poète se méfie de tout ce qui peut affecter l'ardeur au travail du créateur. Mais là où Balzac observe les « excitants modernes » dans la distance de la fiction, le point de vue de Baudelaire trahit une plus grande proximité. La drogue, chez ce dernier, n'est pas le lieu d'un investissement imaginaire mais d'une confrontation bien réelle avec les exigences de la créativité. Nous montrerons cependant que la condamnation baudelairienne du haschich n'est pas qu'effective sur le seul plan poétique; elle l'est aussi sur le plan esthétique. Dans l'ivresse du haschich, en effet, le sujet se laisse prendre à la féerie de la matière et se fascine pour les phénomènes de surface; les détails les plus insignifiants suffisent à l'émerveiller. Baudelaire met ainsi le haschich en correspondance avec deux peintures qu'il exècre particulièrement : celle d'Ernest Meissonnier, d'un traitement si minutieux qu'elle fait plisser les yeux des visiteurs du Salon, et celle de Gustave Courbet, dont le réalisme s'arrête à la surface des choses. À l'opposé, lorsque Baudelaire vient à traiter ses artistes de prédilection, l'opium s'impose comme une référence obligée : drogue de l'imagination, il est associé à l'art surnaturaliste d'Edgar Allan Poe et de Delacroix. Dans les deux cas, l'opium vient signaler une prise de distance par rapport aux contingences du temps présent. Le poète attribue finalement ses effets à la musique de Richard Wagner, le *Tannhäuser* lui donnant tous les symptômes d'une intoxication.

L'ombre du compositeur allemand plane sur toute la seconde moitié du siècle. C'est sous son charme que Nietzsche rédige son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie*. Se servant d'un schéma métaphysique emprunté à Schopenhauer, Nietzsche conçoit l'ivresse — de la musique, de la transe ou des psychotropes — comme un état où le voile des apparences se trouve soudainement déchiré; le sujet qui en fait l'expérience est alors forcé de reconnaître l'absurde cruauté d'un monde dépourvu de finalité. Il est toutefois apparu un peuple qui, naturellement artiste, a su prendre la mesure de cette ivresse en lui adjoignant la forme plastique : en inventant la tragédie, les Grecs ont créé une manifestation spectaculaire où les aspects les plus problématiques de l'existence deviennent l'objet d'une représentation esthétique. Par la tragédie, les Athéniens ont réussi à surmonter le découragement nihiliste dans une affirmation sans compromis de la vie. Cependant, la dialectique socratique serait venue renverser cette conception tragique de l'existence pour la remplacer par une conception théorique fondant une foi absolue dans le pouvoir de la logique, catastrophe qui pour le philosophe reconduit tout droit au nihilisme. Toutefois, Nietzsche indique que l'art total wagnérien pourrait laisser présager une renaissance de la tragédie. Confronté, en août 1876, à l'hystérie du premier Festival de Bayreuth, le philosophe devient cependant critique des causes et des effets de l'opéra wagnérien. La puissance déployée par le compositeur lui semble répondre au besoin d'ivresse d'une bourgeoisie moderne cherchant à tout prix à s'évader du monde sensible. Le philosophe doit donc revenir sur ses positions, l'ivresse, de manière générale, ne désignant plus pour lui que la recherche d'intoxication pathologique d'une modernité déjà épuisée. Mais en continuant d'opposer le modèle artistique grec au modèle artistique moderne, Nietzsche finit par retrouver la positivité de l'ivresse dionysiaque. Remplaçant le modèle explicatif de la métaphysique schopenhauerienne par celui de la physiologie stendhalienne, le philosophe en vient même à faire de l'ivresse la condition *sine qua non* de tout processus poïétique. Nous voudrions expliciter le fonctionnement, la structure ainsi que les aboutissants de cette ivresse ayant force d'art.

Malgré l'intensification, à la fin du 19^e siècle, du rapprochement de l'art et de l'ivresse, nous ne verrons pas immédiatement apparaître des pratiques picturales s'établissant sur des dérèglements poïétiques. Au début de la deuxième partie de notre thèse, nous entrerons dans le réseau des causes expliquant le décalage entre les discours et les pratiques de l'ivresse en peinture. Il suffit pour le moment d'indiquer que celles-ci, tout en nuisant au contrôle technique du peintre, tendent généralement à sacrifier l'intégrité formelle de l'œuvre achevée. Jusqu'au

milieu des années 1920, ni les artistes, ni les milieux auxquels ils s'adressent, ne sont prêts à considérer l'ivresse comme une posture poétique valable. Ce n'est que dans le pessimisme lié à la crise économique de l'entre-deux-guerres et à l'essoufflement des utopies avant-gardistes qu'il devient envisageable pour le peintre d'adopter des conduites objectivement improductives.

Ce pessimisme radical caractérise la pratique du premier peintre à avoir exploré les ressorts poétiques de l'ivresse. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, qu'on a tantôt qualifié de « frère spirituel de Baudelaire » (Gérard Conio, cité dans Witkiewicz 1980 : 371), tantôt de « fils spirituel » de Nietzsche (Van Crugten 1971 : 175), s'est en effet inscrit en faux contre la morale des sociétés modernes ainsi que celle des avant-gardes de son époque. Figure marquante de la modernité polonaise, Witkiewicz élabore dès la fin de la Grande Guerre un système artistique reposant sur une conception tragique, voire catastrophiste, de l'être et de l'histoire, système dont il énonce les thèses principales dans *Les formes nouvelles en peinture* [1919]. En 1924, découragé par la réception tiède de ses compositions à l'huile exécutées dans une facture expressionniste tourmentée, le peintre abandonne le « grand art » pour fonder une firme de portraits. Conçue comme une occupation alimentaire et, au mieux, comme un « divertissement psychologique », l'entreprise semble d'emblée écarter toute prétention artistique. Pourtant, une catégorie particulière des portraits que propose Witkiewicz continue selon lui d'entretenir un rapport avec sa théorie de la création artistique : ce sont les œuvres auxquelles la clientèle régulière n'a pas accès et qui seront réalisées sous l'influence de psychotropes divers, au cours de séances contrôlées³⁶ ou de ce que l'artiste appelle des « orgies narcotiques ».

Les expérimentations systématiques de Witkiewicz avec toutes les catégories de psychotropes, dont il laisse la trace en inscrivant en marge de chaque œuvre des indications sur son état physique et mental au moment de l'exécution et en publiant un ouvrage d'hygiène sociale intitulé *Les narcotiques* [1931] où il traite des effets poétiques de chaque drogue, constituent une somme inestimable d'informations pour qui s'intéresse aux rapports de l'ivresse et de la création picturale. Le défi, dans notre cas, sera de dépasser la description des rapports de causalité entre la consommation d'une certaine substance et l'apparition de certains traits stylistiques pour arrimer les portraits exécutés sous influence aux grands axes de la pensée de

³⁶ Dans leur recensement de l'art psychédélique, Masters et Houston s'étaient étonnés de ne pas trouver de portraits réalisés dans l'expérience hallucinogène, celle-ci apportant une altération inédite des significations intuitives véhiculées normalement par le visage, sans se douter que la première expérimentation picturale des psychotropes avait été effectuée dans le cadre d'une firme de portraits!

Witkiewicz. Nous chercherons en l'occurrence à déterminer la nature du lien qui relie chez le peintre l'habitude des drogues et la pratique de portraits auxquels il fait subir des déformations. À cette fin, la notion de « visagété » théorisée par Deleuze et Guattari³⁷ nous permettra de comprendre à quel point la démarche de Witkiewicz vise toujours à exacerber la tension entre l'expérience individuelle et le cadre social.

En nous engageant dans les problématiques soulevées par la démarche de Witkiewicz, nous en viendrons naturellement à croiser le chemin de Walter Benjamin, penseur ayant lui aussi placé l'art et l'ivresse au cœur de ses méditations sur l'histoire. Pour Benjamin, l'ivresse du haschich permet de renouer avec une perception primitive fondant sa lecture du monde sur des effets de correspondances. Or, cette perception est aussi celle qui se manifeste dans la contemplation d'une œuvre d'art unique, objet singulier qui pour Benjamin serait doté d'une « aura », effet de présence se signalant par « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il³⁸ » (Benjamin 2000, II : 75). À une époque permettant la reproduction massive de l'image, le rapport à l'aura semble toutefois en voie de disparition. Pour témoigner des effets engendrés par la diffusion de la photographie, Benjamin évoque la notion de « trace », nouvelle manifestation de la présence qui conserve en la renversant l'hétérogénéité de la proximité et du lointain caractérisant l'aura. Alors que le haschich donne l'expérience de l'aura, la flânerie donne celle de la trace. Nous observerons comment Benjamin, en combinant ces deux modes expérientiels au cours d'une flânerie intoxiquée dans les rues de Marseille, réussit à opérer une réorientation radicale de l'ivresse et à lui conférer une portée révolutionnaire. Les notions d'aura et de trace fourniront de surcroît un modèle permettant de distinguer deux grands types de manifestation picturale de l'ivresse en régime moderniste.

Ce parcours dans les méandres de la pensée benjaminienne nous donnera les clés qui nous aideront à nous orienter dans l'aire élargie du surréalisme. On se serait attendu à trouver, dans ce mouvement hostile à toute forme de contrôle rationnel, un terreau fertile pour l'éclosion de pratiques picturales de l'ivresse. Pourtant, la rhétorique surréaliste de l'ivresse, qui aime à comparer le processus de l'automatisme à une intoxication, s'appuie sur une condamnation en

³⁷ Sans considérer les écrits de Deleuze et Guattari comme le modèle théorique opérant pour l'ensemble de notre corpus, nous aurons recours à un certain nombre de notions qu'ils ont explorées à partir des années 1970. Outre la « visagété », il sera aussi question du « corps sans organes », de la « vision moléculaire », du « diagramme » et de la « déterritorialisation ».

³⁸ Notons à son propos qu'avant de devenir un opérateur théorique chez Benjamin, l'aura faisait l'objet d'une quasi croyance dans les milieux ésotériques gravitant autour du symbolisme. Voir Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos : A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo : Abo Akademi, 1970.

bloc des psychotropes. L'application du « dérèglement de tous les sens » réclamé par Rimbaud, nous la verrons plutôt du côté du Grand Jeu, groupe mené par les poètes René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, faisant des narcotiques une problématique centrale de son approche à la création. Notre objectif, ici, sera d'interpréter l'œuvre du peintre tchèque Josef Sima à la lumière de l'esth/éthique³⁹ involutive du Grand Jeu. Nous tenterons d'éclaircir le concept de régression sensorielle absolue prônée par Gilbert-Lecomte par l'entremise de la notion de « corps sans organes » (CsO) développée par Deleuze et Guattari. Il faudra nous interroger sur la manière dont s'y prend Sima pour traduire cette expérience dans sa peinture (car il ne saurait y avoir de corps sans organes peignant) et nous questionner sur l'efficacité attendue de ce type de figuration.

Initiés par des constats désespérés, les poétiques de Witkiewicz et du Grand Jeu visent consciemment la production d'un art en phase terminale; au propre comme au figuré, car cet art ne survivra pas au-delà de la Seconde Guerre mondiale⁴⁰. Il nous a donc semblé nécessaire de clore notre étude de l'ivresse en régime surréaliste par l'analyse d'une démarche plus féconde pour l'histoire de l'art moderne, en l'occurrence, celle du dessin automatique inventé par André Masson au début des années 1920. Lecteur de Nietzsche, le peintre intègre le principe dionysiaque à sa pratique de l'automatisme, dont la condition première est celle de l'ivresse : « libérer l'esprit de tous liens apparents ». Nous verrons cependant que, si l'automatisme tend à la manifestation graphique des pulsions élémentaires et charnelles révélées par l'ivresse, il fait aussi remonter à la surface des images pétries de culture savante. Manière de dire que le dessin automatique, pour Masson, est à la fois expression de l'ivresse et illustration de l'imaginaire classique de l'ivresse dionysiaque. Le problème, ou plutôt la limite, de cette poétique de l'ivresse tient à sa croyance en une « virginité » de la main. Celle-ci, cependant, est toujours conditionnée

³⁹ Nous renvoyons ici aux travaux de Paul Audi autour des croisements de l'esthétique et de l'éthique. Pour Audi, une notion d'ivresse n'est opératoire que dans l'interstice entre ces deux régimes de la sensibilité : « En fait, l'ivresse ne relève pas d'une catégorie esthétique (a-t-on jamais vu une "analyse esthétique" opérer à l'aide de ce concept?), mais d'une catégorie strictement, et rigoureusement, esth/éthique. C'est en effet dans le cadre de la théorie esth/éthique, et dans ce cadre strictement, que l'ivresse peut prétendre se hisser à la dignité d'un concept, où elle se donne alors comme une "*puissance d'art*", selon l'expression remarquable forgée pour l'occasion par Nietzsche. Autrement dit, seule l'esth/éthique est à même de *révéler* ce qui fait de l'ivresse une "puissance" capable d'assurer à l'art son épanouissement » (Audi 2005 : 24). En dépit de l'intérêt que ce passage semble présenter pour notre propre étude, nous ne commenterons pas davantage les positions d'Audi, qui relèvent d'une philosophie (nietzschéenne à outrance) de la création plutôt que d'une critique historique des discours poétiques et de leurs débordements dans des démarches artistiques.

⁴⁰ « La trajectoire conceptuelle moderniste de l'esthétique de l'enivrement », écrit Allen S. Weiss, « illustrée de façon exemplaire par l'hypersublime de Baudelaire et le dionysiaque de Nietzsche se termine avec Artaud » (Weiss 2000 : 72).

par les apprentissages et les savoirs : laissée libre (mais chaperonnée par l'œil), elle ne cesse d'errer dans les mêmes parages.

C'est en Amérique que nous trouverons le dépassement de cette limitation inhérente à la pratique du dessin automatique. Peignant par flexions du bras et torsions du poignet, projetant la peinture sur une surface étendue à ses pieds, Jackson Pollock met au point une méthode picturale, le *dripping*, qui rompt avec la finalité illustrative de l'automatisme. Confrontés à un imaginaire collectif qui associe la frénésie poétique du peintre américain à sa consommation d'alcool, les critiques, Clement Greenberg le premier, ont été nombreux à départager ce qui relevait, d'un côté, d'une toxicomanie et, de l'autre, d'une approche absolument sobre à la création picturale. Notre pari, dans ce chapitre, consistera en premier lieu à soutenir (avec Caroline Jones⁴¹) que la rhétorique formaliste de Greenberg s'établit sur le principe d'un corps irrationnel, ivre, qu'il s'agirait de transfigurer et, en second lieu, de proposer que Pollock, qui n'a pourtant jamais peint en état d'ébriété, en arrive avec ses *drippings* à une expression esthétique de l'alcoolisme. Pour ce faire, nous procéderons à une interprétation poétique de l'œuvre du peintre. À la suite de Rosalind Krauss, nous remettrons Pollock sur l'axe de sa création picturale, celui de l'horizontalité du sol qui est le plan de l'ivresse.

C'est ce plan, crucial pour l'émergence de poétiques picturales de l'ivresse, que nous proposons d'étudier dans le dernier segment de cette thèse. Prenant au pied de la lettre l'injonction de Harold Rosenberg de ne plus considérer la toile comme une image mais comme le lieu d'une action, Kazuo Shiraga exacerbe l'automatisme gestuel de Pollock et invente un dispositif qui lui permet de faire glisser ses pieds enduits d'huile sur la surface du subjectile posé au sol. Marqué par son expérience de la guerre, le peintre recherche un primitivisme poétique qui le mène à expérimenter, pour la peinture, les effets d'une ivresse proprioceptive. Dans le cadre des actions du groupe avant-gardiste Gutai, dont il est l'un des membres prééminents, Shiraga sort la peinture de l'atelier et exécute en public ses danses picturales. En développant la dimension spectaculaire de sa peinture aux pieds, Shiraga croise les voies d'un théâtre qui ne se confine pas à la performance devant public, mais qui se retrouve aussi dans le travail même du peintre en atelier. Pour permettre au sens de s'inscrire sur la surface de ses grandes toiles abstraites, l'artiste adopte une poétique qui se rapproche du travail de l'acteur, sa performance

⁴¹ Ici, nous suivons les thèses présentées dans *Eyesight Alone : Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, publié en 2005 par la University of Chicago Press.

nécessitant de même une identification empathique avec un ensemble varié de personnages fictifs ou historiques. Aussi verra-t-on Shiraga s'identifier aux guerriers d'*Au bord de l'eau*, classique de la littérature chinoise, et aux calligraphes hétérodoxes de la Chine ancienne ayant peint, selon ce que rapporte une tradition historiographique, dans la frénésie de l'ivresse (l'artiste ira jusqu'à déclarer être la réincarnation de l'un d'entre eux). Nous suivrons la piste de ce processus de dissolution empathique jusque dans l'engagement bouddhiste du peintre. En effet, l'apprentissage du bouddhisme ésotérique de la secte Tendai conduit Shiraga à élaborer une technique particulière d'autohypnose par laquelle Fudō-myōō, divinité furieuse dont les origines sivaïtes le rapprochent de Dionysos, entre dans son corps pour animer ses chorégraphies picturales.

Ce n'est qu'au terme de ce parcours que nous serons en mesure d'apprécier la place de l'ivresse dans les discours et les pratiques du modernisme pictural. Ce faisant, nous pourrions nous demander comment l'imaginaire poétique de l'ivresse s'accommode de la transition à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la « postmodernité » : est-il encore possible de croire que l'art et l'ivresse se partagent un même potentiel révolutionnaire? Ces quelques réflexions que nous esquisserons en conclusion devraient démontrer que la problématique dont nous proposons de retracer l'histoire n'est pas à veille de trouver son dénouement. Nous pensons néanmoins qu'en clarifiant le développement de ses enjeux, nous serons en mesure d'affiner notre compréhension présente et future de la culture de l'ivresse qui est la nôtre.

PARTIE I

L'IVRESSE ET L'ŒUVRE

CHAPITRE 1
ARCHÉOLOGIE D'UN CONCEPT :
L'IVRESSE CRÉATIVE DE L'ANTIQUITÉ JUSQU'À LA FIN DU 18E SIÈCLE

Seules portent, seules sont contagieuses les paroles
issues de l'illumination ou de la frénésie, deux états où
l'on est *méconnaissable*.

— Cioran, *Ébauches de vertige*

Tant l'ivresse que la poïétique constituent des expériences qui, comme nous l'avons dit en introduction, sont déterminées par un ensemble de représentations culturelles. Nous pourrions même avancer que leur rencontre effective, au sein du modernisme, est en partie redevable des spéculations élaborées au fil des siècles. C'est pourquoi il nous a paru indispensable de commencer notre étude par une archéologie des discours qui, depuis l'Antiquité, associent l'expérience de l'art aux états modifiés de la conscience. L'entreprise, certes, est ambitieuse, et il faudra, pour ne pas nous égarer, parvenir à cibler les moments les plus significatifs de ces croisements. Nous croyons cependant que cet exercice devrait fournir à notre analyse des assises théoriques plus fortes.

1.1 Altérités archaïques : possessions et expressions dionysiaques

Les recoupements de l'art et de l'ivresse ne datent pas de la modernité : les contacts se font dès l'aménagement d'une catégorie du faire, ou du dire, qui ne soit pas rattachée au caractère pragmatique des tâches quotidiennes ou des pratiques rituelles. Ce nouvel espace de geste et de parole est, comme l'ivresse, le lieu d'une altération volontaire de la perception utilitaire⁴² : dans l'un comme dans l'autre, la vue devient trouble, se dédouble, le temps s'étire et se comprime, le sens tantôt se brouille, tantôt s'affine et fuse, ne laissant pas intactes les facultés réflexives du sujet. Dans le monde grec, c'est Dionysos, dieu de l'ivresse, qui préside à l'aménagement de cet espace. Figure de l'étranger, il met le civilisé à l'épreuve de l'altérité archaïque en dérangeant ses

⁴² Il serait permis considérer les profondeurs de la caverne, à la fois éloignées du quotidien préhistorique et difficiles d'accès, comme un tel espace. David Lewis-Williams a proposé de comprendre la peinture rupestre comme la transcription d'abord littérale, puis symbolique, de phosphènes, sortes de taches pouvant apparaître dans le champ visuel (Rudgley 1993 : 18).

habitudes par l'introduction de perspectives incongrues. C'est par lui que transitent les oppositions; appartenant au monde des dieux et au monde des hommes, il est à la fois le dieu-plante du lierre sauvage et le jeune éphèbe souriant, vigne à la main. Conçu dans le foudroiement de sa mère, Sémélé, par l'éclair de Zeus, Dionysos est porteur d'ambivalence. En lui, la destruction se fait créatrice : il est le dieu qui, par son démembrement rituel, annonce la fertilité et le renouveau.

Dionysos est donc la figure tutélaire de la fulgurance poétique. En effet, ce n'est que « foudroyé de vin » qu'Archiloque, un poète du 7^e siècle, peut entonner son hymne, le dithyrambe, qui est une célébration de l'ivresse par l'ivresse. Pour la mentalité archaïque, l'intoxication éthylique [*methe*] que nécessite le dithyrambe a tous les caractères d'une possession, marquant le « passage, dans le corps du buveur, de l'élément sauvage qui caractérise le vin » (Villard et Vatin 1988 : 18); Épicharme, un siècle plus tard, dira lui aussi qu'« il ne peut y avoir de dithyrambe lorsque l'on boit de l'eau » (Villard et Vatin 1988 : 170). Mais les Grecs ne parleraient pas ici d'une ivresse créatrice. Car créer, au sens grec, signifie d'abord « défricher, domestiquer, aménager une terre sauvage, inculte⁴³ » (Gadoffre, Ellrodt et Maulpoix 1997 : 100). L'ivresse dionysiaque n'est pas création ou organisation, mais possession, animation, potentiel : c'est un terrain en friche, à la lisière du connu, qui demande à être organisé.

Et, en effet, on verra la culture grecque œuvrer à dompter le sauvage Dionysos. Alors que son vin foudroyant est apprivoisé et transformé en objet de goût, son chant, le dithyrambe, est esthétisé, prenant vers la fin du 6^e siècle une forme plus calme et plus lyrique (Vernant 1993 : 305). Sa danse débridée, intoxiquée, devient progressivement *mimesis*, ou imitation, de l'ivresse (Rouget 1990 : 383). Survient alors la tragédie⁴⁴, où la dépossession de soi devient un art, celui de l'acteur, qui doit s'identifier avec un autre que lui-même, « parler et agir comme s'il était cet autre » (Rohde 1952 : 299). Si l'ivresse n'apparaît pas sur scène, — dans la tragédie, les héros ne

⁴³ « Dans la Grèce archaïque, entre le VIII^e et le V^e siècle avant notre ère, le “créer” se situe entre *faire* et *inaugurer*, entre, d'une part, façonner, fabriquer, produire selon une habileté, un savoir artisanal, une *sophie*, et, d'autre part, commencer, instaurer, poser, fonder » (Gadoffre, Ellrodt et Maulpoix 1997 : 96).

⁴⁴ *Trag-*, la racine du terme « tragédie », évoque à la fois le bouc et la « drogue ». Jane Ellen Harrison rappelle qu'avant d'être le dieu du vin (boisson des couches aisées), Dionysos était le dieu de la bière. Or, la bière athénienne était faite d'épeautre, qui se dit *trágos* en grec. Ce ne serait que par homonymie que les hymnes à l'épeautre fermenté seraient devenus les odes au bouc (Harrison 1961 : 412-420). Certains chercheurs, dont Robert Graves, ont soulevé la possibilité d'une origine plus lointaine aux intoxications dionysiaques et mystériques. Dans les années 1950, après la publication des recherches mycologiques de Gordon et Valentina Wasson (*Lightning-Bolt & Mushrooms, Mushrooms, Russia & History*, etc.), on s'est demandé si un champignon hallucinogène ne serait pas au centre des cultes dionysiaques.

sont jamais ivres, si ce n'est de leur orgueil démesuré qui repose au contraire sur le sentiment de maîtriser leurs propres moyens⁴⁵ —, on l'aperçoit en périphérie, chez les spectateurs qui se sont préparés en buvant pendant les jours de performance dramatique⁴⁶ et chez les auteurs, qu'on imagine entretenir un rapport particulier avec l'ivresse.

Les mythographes de l'Antiquité colportent en effet l'idée qu'un contact précoce avec la vigne constituerait une forme de prédestination à l'écriture tragique. Au 2^e siècle, Pausanias évoque l'association du tragédien à l'ivresse de son dieu tutélaire :

Eschyle a raconté qu'adolescent il dormait dans un champ en surveillant des vignes et que Dionysos étant apparu lui avait ordonné d'écrire des tragédies. Quand ce fut le jour, voulant obéir, il avait réussi très facilement dans sa tentative (Villard et Vatin 1988 : 872).

Vin et création, dont les rapports sont ici indirects, ont parfois été rapprochés de manière plus insistante. Athénée de Naucratis, six siècles après Eschyle, affirme avec assurance que ce dernier « avait toujours une pointe de vin lorsqu'il composait ses tragédies⁴⁷ ». Athénée rajoute les exemples d'Alcée et d'Aristophane qui, eux aussi, « écrivirent leurs poèmes dans l'ivresse » (*Banquet*, X, 429a), suivant ainsi la recommandation de Cratinos, lequel aurait dit qu'« en buvant de l'eau on ne produit rien de sensé » (Villard et Vatin 1988 : 170).

Mais il n'est pas pour autant possible soutenir l'existence, dans l'Antiquité, d'une *techné* de l'ivresse. Le travail du poète ou du tragédien est d'organiser un matériau donné, ce qui implique une grande maîtrise de ses capacités (Lombardo 2011 : 20). Au contraire de l'oracle⁴⁸

⁴⁵ Centrale à la vie civique d'Athènes, la tragédie fait l'éducation morale des citoyens en leur présentant des actes d'héroïsme dignes d'être imités : l'ivresse, où l'individu est diminué, réduit à la passivité, n'a rien de noble dans une société phallocrate. Aussi loin que remontent les sources, nous trouvons une attitude déjà ambivalente des Grecs par rapport à l'ivresse. Dès les « siècles obscurs » (vers 1100-800 avant notre ère), l'intoxication est perçue comme une féminisation du guerrier (Rinella 2010 : 26). Cette conception de l'ivresse est explicite dans l'*Odyssée*, où nous trouvons aussi exposé le seuil à partir duquel l'ivresse devient excessive, et donc condamnable : lorsque le buveur n'est plus en mesure de rentrer chez lui par ses propres moyens. C'est la menace que fait planer Circée, sorcière aux inquiétantes potions, sur Ulysse et ses compagnons.

⁴⁶ C'est ce que soutient Carl A. P. Ruck : « the spectators prepared themselves by drinking throughout the days of dramatic performance, in addition to whatever drinking, presumably of a deeper nature, took place during the evenings of revelry » (Wasson *et al.* 1986 : 221).

⁴⁷ Dans ses *Propos de table*, Plutarque énonce aussi cette idée qui, comme en fait foi Lucien de Samosate un siècle plus tard, dépasse visiblement le simple ragot : « Bien différent d'Eschyle qui, au dire de Callisthénès, écrivait ses tragédies dans l'ivresse pour exciter ainsi et échauffer son esprit [...], Démocrite, loin de composer ses discours dans le vin, ne buvait que de l'eau » (*Éloge de Démosthène*, 15).

⁴⁸ Aristote, dans le premier livre de *Saturnales*, suggère qu'il y aurait eu un oracle de Dionysos chez les Liguriens de Thrace; là, affirme-t-il, les prophètes « boivent beaucoup de vin comme on boit de l'eau à Claros; c'est ainsi qu'ils rendent leurs oracles » (I, 18, 1). Plutarque avait noté, au sujet de l'oracle de Delphes, que si l'enthousiasme

(ou, à limite, de l'acteur), le poète et le tragédien ne disposent pas de tiers pour interpréter leur délire, ils sont eux-mêmes interprètes. Le poète, constate E.R. Dodds, « ne demande pas d'être possédé par la Muse, mais de servir d'interprète à la Muse transportée⁴⁹ » (Dodds : 1965 : 88).

1.2 L'enthousiasme et la peinture chez Platon

Le poète reste néanmoins à proximité de l'ivresse. Ses chants, qui n'ont plus rien à voir avec l'intensité dithyrambique, font maintenant l'environnement sonore du banquet, forme raffinée de sociabilité où est sublimée l'ancienne beuverie : le banquet met l'enivrement à l'épreuve de la civilisation, l'excès à celle de la modération⁵⁰. L'intoxication sauvage devenue douce ivresse du plaisir, le cri est remplacé par la parole, autant de signes d'une transformation, à l'âge classique, des impulsions dionysiaques originelles en forces culturelles : « L'ivresse corporelle qui avait accompagné les rites bachiques », observe Arthur Koestler, « céda à l'ivresse mentale de la *philo-sophia* » (Koestler 1965 : 243). Bergson avait déjà proposé dans *Les deux sources de la morale et de la religion* une telle lecture de l'histoire culturelle grecque :

nous voyons une première vague, purement dionysiaque, venir se perdre dans l'orphisme, qui était d'une intellectualité supérieure; une seconde, qu'on pourrait appeler orphique, aboutit au pythagorisme, c'est-à-dire à une philosophie (Bergson 1948 : 153).

Tributaires des manifestations dionysiaques dans leur quête d'un dépassement des évidences sensibles, les philosophes tenteront les premiers de donner une explication stable, rationnelle, du phénomène de l'altérité créatrice, employant pour ce faire la notion d'enthousiasme (terme dont l'étymologie renvoie à une animation du corps par l'entremise d'une intervention divine).

Cette idée apparaît pour une première fois chez Démocrite qui soutient dans un fragment célèbre que « tout ce qu'un poète écrit d'enthousiasme et inspiré par le souffle divin est supérieurement beau ». La portée de ce fragment est peut-être moins théorique que

prophétique était parfois comparé à l'ivresse, c'était dans ses effets et non dans ses causes (*De def. Or.*, 40, 432E). Force est d'admettre que si l'inspiration mantique par l'ivresse était possible, elle demeurerait peu répandue.

⁴⁹ Rappelons qu'il n'y a pas de Muse de la peinture ni de la rhétorique, car les activités « which claim, or are thought, to be wholly within the grasp of human competence do not need the Muses » (Murray 2004 : 381).

⁵⁰ Anacréon dit ne pas aimer « celui qui, sans cesse à boire près du cratère plein, évoque les querelles et la guerre source de larmes, mais celui qui, mêlant les dons brillants des Muses et d'Aphrodite désirable, n'oublie pas le plaisir » (Fr. 2 W).

symptomatique : il pourrait démontrer qu'à l'aube du 4^e siècle, la poésie se rattache encore à l'expérience du sacré. Comme dans le dithyrambe, la possession divine de l'enthousiasme viendrait garantir l'émission d'une vérité surnaturelle. Nulle précision supplémentaire n'est cependant apportée par Démocrite, qui ne réfléchit pas davantage à la question. Ce n'est que plus tard, chez Platon, que l'enthousiasme sera problématisé, le philosophe soulevant la difficulté de concilier le poète possesseur de son art, chez qui l'acte passe par une maîtrise technique, et celui qui en est possédé, qui s'installe sur le « trépied de la Muse » et « à la façon d'une source » laisse « librement couler ce qui afflue » (*Lois*, IV, 719c).

Cet épineux problème est abordé dès *Ion*, discours de jeunesse où Platon se demande si l'activité du rhapsode (interprète itinérant d'un répertoire poétique classique) se rapproche davantage de la technique des artisans ou de l'enthousiasme des poètes⁵¹. Afin de spécifier la nature et le fonctionnement de ce dernier état, Platon évoque un phénomène de magnétisme (se référant sans doute au livre que Démocrite avait consacré au sujet) : le pôle divin attire à lui le poète enthousiaste et, en lui dictant un contenu particulier, fait passer dans son œuvre une partie de son magnétisme, qui agira ensuite, bien que moins fortement, sur l'auditeur. Aucun savoir-faire n'est impliqué dans ce processus que le philosophe compare explicitement au délire dithyrambique :

Comme les Corybantes qui se mettent à danser dès qu'ils ne sont plus en possession de leur raison, ainsi font les poètes lyriques : c'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes lyriques. Davantage, dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et dans le rythme, aussitôt ils sont pris de transports bacchiques et se trouvent possédés. Tout comme les Bacchantes qui vont puiser aux fleuves du miel et du lait quand elles sont possédées du dieu, mais non plus quand elles ont recouvré leur raison. C'est bien ce que fait aussi l'âme des poètes lyriques, comme ils le disent eux-mêmes. [...] Car c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu, d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence qui est en lui (*Ion*, 533d-534b).

Pour composer un poème, dit Platon, il faut perdre la raison et se laisser transporter par la magie de l'harmonie et du rythme; nulle technique n'est nécessaire. Il n'en va pas autrement du rhapsode : s'il n'est pas directement possédé par une figure divine, il est, en revanche, magnétisé par le poète qu'il interprète (cette différence de degré pourrait permettre, dans un sens, de parler

⁵¹ Avec les années, Platon n'accordera plus beaucoup de crédibilité à cette notion d'inspiration, qu'il qualifie dans les *Lois* de « vieille fable [...] qui obtient l'agrément universel » (IV, 719c).

d'engouement plutôt que d'enthousiasme). Le rhapsode, saisi par une passion pour l'œuvre d'un poète divinement inspiré, s'exécute dans une performance verbale et musicale dont les effets ne peuvent manquer de magnétiser l'auditoire. Mihai Spariosu note à ce sujet : « The archaic audience totally identifies with the singer of tales through *methexis*, mimetic participation, or an ecstatic trance similar to that caused by Dionysian intoxication » (Spariosu 1991 : 21). Simultanées, la performance et l'audition entrent dans une intense réciprocité qui, comme le remarque Platon, n'est pas sans rappeler les rites dionysiaques.

L'enthousiasme poétique, cependant, ne peut pas être ramené à une simple manifestation dionysiaque édulcorée. En effet, Platon conçoit bien que les paroles inspirées du poète entretiennent aussi une parenté avec la transe prophétique : dans les deux cas, le dessaisissement du sujet indique qu'une vérité divine est en train de s'exprimer. Une compétition semble ainsi se profiler entre les vérités des poètes et des prophètes et celles qui fondent la réflexion philosophique. Ce problème est au cœur du *Phèdre*, dialogue où Platon présente sa théorie de la *mania*. Pour la mettre en scène, le philosophe s'inspire des *Bacchantes* qu'Euripide avait fait représenter quelque vingt-cinq ans auparavant. Appelé à jouer le rôle de Dionysos, Phèdre est présenté, dans le prologue, revenant de chez Épicrate. À Athènes, il croise Socrate, lui révélant avoir entendu Lysias discourir fort habilement au sujet de l'amour. Piqué au vif, le philosophe devient fou de curiosité. Phèdre, promettant à Socrate de lui relater le contenu du discours, réussit à l'attirer hors des murs de la cité, une expérience jusqu'alors inconnue du philosophe.

Ce dépaysement place Socrate dans un état de réceptivité comparable à celui de l'ivresse; ainsi se laisse-t-il transporter par l'exaltation de la performance rhapsodique de Phèdre. Magnétisé par le discours de son interlocuteur, c'est du « ton du dithyrambe » (238d) qu'il entame sa réponse. L'amour, dit en essence Socrate, est un délire, une *mania*, un état où le sujet n'a pas toute sa raison. S'inscrivant dans les conceptions ambivalentes de la Grèce classique eu égard aux états anormaux, le philosophe indique deux causes à la manifestation de la *mania* : une cause naturelle, quand l'homme, frappé d'une maladie, se trouve privé de sa raison⁵², et une

⁵² Platon ironisera sur les sectes orphiques et pythagoriciennes proscrivant l'ivresse tout en faisant d'elle une justification de la vertu; en compensation d'une vie de privations, les hommes sages cultivaient ainsi l'espoir d'aller jusque dans l'Hadès passer « tout le temps à s'enivrer comme si la plus belle récompense de la vertu était une ivresse éternelle » (*République*, II, 363c). Chez Platon, l'ivresse est encore trop compromise avec les appétits corporels pour qu'il en fasse un moyen ou une fin — elle est condamnée philosophiquement et moralement. Les matérialistes les plus acharnés parmi les hellénistes ont vu dans la condamnation platonicienne de l'ivresse éthylique (ou psychodysleptique) l'indice d'une implication du milieu philosophique dans la profanation des mystères d'Éleusis, dont la cérémonie reposait en partie sur l'ingestion d'une potion à laquelle, depuis la publication de *The Road to*

cause divine, lorsque le délire procède d'un don. De cette dernière catégorie, « source des plus grands biens » (244a), découlent quatre types de dérèglements : celui de la *mantiké* des prophètes (donc de la divination apollinienne), celui des initiés de Dionysos, celui qui établit le rapport du poète aux Muses, et le dernier, le meilleur, celui des amants du Beau idéal, c'est-à-dire des philosophes. Ces quatre délires ont en commun l'atteinte d'un savoir extrasensible, inaccessible à l'expérience ordinaire. Là où ils se distinguent, c'est dans la maîtrise de ce savoir en vue d'une transmission juste, fidèle et universelle. Chez Platon, en effet, le problème de l'inspiration est inséparable de celui de la transmission. Sur ce plan, le délire des poètes s'apparente à la transe prophétique : les poètes magnétisés, dit le philosophe dans l'*Apologie de Socrate*, « sont de même que les devins et les prophètes, qui, eux aussi, disent beaucoup de belles choses mais sans se rendre compte de ce qu'ils disent » (22c). Au contraire, le philosophe, dans sa *mania* contemplative, peut atteindre au savoir extrasensible et, par sa maîtrise combinée de la dialectique et de la maïeutique, le faire accoucher dans la conversation.

Platon expose plus clairement l'inconvénient — voire même l'inconvenance — du délire poétique dans *Protagoras*, où il est question de la présence des poètes lors de banquets :

Pareillement les assemblées comme celles-ci, quand elles sont formées de gens tels que la plupart d'entre nous se piquent d'être, n'ont besoin ni de voix étrangères, ni de poètes qu'il est impossible de questionner sur ce qu'ils ont voulu dire et auxquels la plupart des interlocuteurs prêtent, en les citant, les uns, telle pensée, les autres telle autre, sans pouvoir emporter la conviction sur le point discuté (347e)

Non seulement l'enthousiasme poétique ne peut-il être l'objet de débats, il empêche aussi, de manière très concrète, les discussions de se développer, entrant ainsi directement en conflit avec le travail philosophique — et, par conséquent, avec la vérité⁵³. C'est en somme ce que Socrate,

Eleusis, on s'accorde à trouver des propriétés psychotropes. Carl A.P. Ruck suggère, sources à l'appui, que certains individus (Alcibiade étant le plus notoire), à la fin du 5^e siècle, se seraient emparés de la formule secrète afin de reproduire le rite dans un contexte privé (Wasson *et al.* 1986 : 162). Michael Rinella remarque pour sa part que, dans le *Protagoras*, quatre des individus qui furent accusés de profanation se trouvent en discussion avec Socrate, un philosophe que l'on soupçonnait de tirer ses idées de visions hallucinées (Rinella 2010 : 112).

⁵³ C'est au même titre que Platon fustige la présence de musiciens lors des banquets. Vis-à-vis de la musique, c'est l'*aulos* (flûte double) qui sera l'objet des plus vifs reproches de la part de la philosophie. Instrument dionysiaque, l'*aulos* sollicite la bouche du musicien, le privant de sa parole. Mais la compromission de l'*aulos* avec la barbarie ne s'arrête pas là, car les flûtes « disfigure the face : the lips are puckered, the cheeks bloated, so that one becomes unrecognizable – one can be thought to lose one's identity; [...] the piper's face is bloated until it takes the appearance of a mask, of gorgoneion, expressing a form of Dionysiac possession » (Csapo 2004 : 217). De surcroît, la performance musicale comporte toujours le risque, pour l'auditoire, d'une perte, ou d'une confusion, d'identité : la menace du plaisir musical est qu'il fait chanter les hommes dans des modes féminins, qu'il fait danser des citoyens

dans *Phèdre*, trouve à reprocher au discours de Lysias : il a voulu tout dire à la fois, quitte à se répéter, afin de saouler son auditeur, le laissant dans l'impossibilité de rajouter à la conversation. C'est bien joli, mais ce n'est pas de la philosophie.

Par son refus de la conversation, la poésie peut donc, aux yeux du philosophe, conduire à une reddition aux charmes de l'illusion. Mais la poésie n'est pas le seul art s'exprimant de manière non-dialectique : l'écriture et la peinture, deux formes d'inscription du sens dans la matière, se dérobent aussi à l'épreuve philosophique de la conversation. Pour Platon, l'inscription graphique est une arme à double tranchant. Il le souligne d'ailleurs dans *Phèdre* en relatant l'ancienne légende égyptienne sur l'origine de l'écriture (274c-275e). Conçu comme un remède aux défaillances de la mémoire, l'écrit peut agir comme un poison pour les hommes qui désapprendront à se servir de cette faculté pour s'en remettre à un outil extérieur. Écrit et peinture, comme l'a fait remarquer Derrida, ont chez Platon tous les traits du *pharmakon*, mot désignant le plus généralement une substance sans essence déterminée, mais aussi, plus spécifiquement, une drogue. Comme la *mania*, le *pharmakon* englobe le remède et le poison; c'est le produit au sens générique, la drogue qu'on ingère sans discrimination. C'est le remède à court terme que l'on absorbe plutôt que de se plier à la thérapie plus longue, plus exigeante, mais plus profonde que propose la philosophie, la drogue qui agit instantanément sur tous les corps, sans s'attaquer aux racines mêmes de l'affection.

Du point de vue de la santé, le *pharmakon* est un agent d'illusion — de la poudre aux yeux. On ne s'étonnera pas, alors, qu'à la signification de drogue s'ajoute celle de cosmétique, ce produit appliqué sur la surface de la peau visant à donner l'illusion de la beauté. Platon écrit dans *Gorgias* :

À la gymnastique correspond de la même façon la toilette, chose malfaisante, trompeuse, basse, indigne d'un homme libre⁵⁴, qui produit l'illusion par des apparences, par des

sur les rythmes des esclaves (Wohl 2004 : 341). Eric Csapo a proposé de comprendre ces condamnations dans le cadre du contexte économique et social de la seconde moitié du 5^e siècle, qui avait contribué à la formation d'une classe indépendante et compétitive de musiciens répondant aux besoins d'une audience à la recherche de virtuosité et d'originalité (Csapo 2004 : 245). À cette époque, les performances musicales tendaient vers la théâtralité et les aulètes furent accusés de « effeminacy, luxuriance, corruption, incontinence, uncontrolled and irrational behaviour, even brain-damage from blowing too much » (Csapo 2004 : 236-237). L'analyse de Csapo permet de mieux comprendre pourquoi Aristote, dans la *Politique*, écrit : « Des musiciens professionnels, nous dirons qu'ils sont gens vulgaires et, en vérité, nous pensons qu'il n'est pas viril de faire de la musique, sauf si l'on est ivre ou pour plaisanter » (1339b).

⁵⁴ Le cosmétique donne aux hommes l'odeur et l'apparence des femmes, et à l'esclave celle du citoyen, contribuant à plonger les hiérarchies sociales dans l'indétermination.

couleurs, par un vernis artificiel et par des étoffes. Si bien que la recherche d'une beauté empruntée fait négliger la beauté naturelle que donne la gymnastique (465ab).

La philosophie condamne ainsi toute forme de jeu avec les apparences, toute ornementation, tout fard. Car la surface recouverte de couleurs est non seulement un remède inefficace, elle trouble aussi la lisibilité présumée d'un réel conçu comme fixe et inaltérable : le *pharmakon* est l'ennemi du philosophe qui se voue à déjouer les apparences.

Dans l'Antiquité, le maître de l'altération esthétique des surfaces est le peintre, cet artisan du cosmétique qui emploie quotidiennement le *pharmakon* : pour obtenir ses pigments, il broie sous son pilon les herbes qui servent à embellir le visage et qui, ingérées, provoquent stupeur et ivresse. Manipulant une impressionnante pharmacopée pour recouvrir le réel du fard de l'apparence, le peintre est un enchanteur⁵⁵ (*pharmakoi*). Une parenté des moyens entre peintres et magiciens conduit Platon, et avec lui l'ensemble de son époque, à présumer un parallélisme d'intentions : « la peinture ombrée », peut-on lire dans *La République*, « ne laisse inemployé aucun procédé de magie »; aussi accomplit-elle, comme toute forme de *mimesis*, « son œuvre loin de la vérité » (IX, 602d-603). Si le peintre ne laisse inemployé aucun procédé de magie, c'est qu'il partage les techniques du jeteur de sort qui, comme lui, arrive à ses fins en se servant de reproductions du corps, dans son cas des figures de cire (Schuhl 1949 : 22). L'envoûtement, rappelle Derrida, est l'effet d'une représentation « capturant, captivant la forme de l'autre, par excellence en son visage » (Derrida 1972 : 161).

Alors que le peintre ne possède que la technique de l'enchanteur, le poète, en possession de son art et possédé par l'enthousiasme, tient à la fois du *pharmakoi* et du *pharmakon*. Magicien enivré et enivrant, c'est « un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter » (*République*, III), un caméléon se transformant au gré de son environnement. Au même titre que le rhapsode, à l'égard duquel *Ion* laissait déjà poindre une certaine irritation philosophique, le poète s'arroge par la fiction tous les champs spécialisés de l'expertise humaine : tantôt général, tantôt médecin, tantôt politicien, il traite de tous les arts sans en maîtriser aucun. Ce caméléon insaisissable échappe ainsi aux attaques du philosophe tout en détenant un avantage pour se saisir de sa proie, le public, qu'il envoûte en reproduisant ses gestes et ses mouvements, l'ensorcelant par la représentation, l'hypnotisant par la ressemblance.

⁵⁵ « Homme de la non-présence et de la non-vérité » (Derrida 1972 : 76), le logographe rédige des discours qu'il ne prononce pas lui-même, avance des thèses qui ne produiront leurs effets qu'en son absence.

On voit l'ampleur de la lutte que Platon en vient à mener contre toute forme de sollicitation non-dialectique. Ce combat acharné, qui est celui du concept contre l'image, du dialogue contre le récitatif, de la discussion contre la mimésis, de la ligne géométrique contre la couleur, marquera l'histoire de l'esthétique en Occident. Comme le dit très bien Jacqueline Lichtenstein, l'œuvre de Platon inaugure une « métaphysique dont le regard moral ne peut voir qu'un univers en noir et blanc, vidé de ses parures, lavé de ses fards, purifié de toutes les drogues qui offusquent l'esprit et enivrent les sens » (Lichtenstein 1999 : 51). Chez Platon, l'expulsion des *pharmakoi* de la cité⁵⁶ cristallise le dédain philosophique pour l'impressionnabilité des sens, qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou d'ivresse.

1.3 Le rapport de l'ivresse à la création dans le *Problème XXX.1*

Cohérente jusqu'au bout, la posture idéaliste de Platon débouche sur une condamnation sans équivoque des techniques de l'illusion et des jeux de l'apparence. Le philosophe, toutefois, n'a pas le dernier mot sur le phénomène des dérèglements créateurs, qui continuent de fasciner le monde grec. Vers la fin du 4^e siècle, Aristote s'y attèle pour les besoins de sa *Poétique*. Dans cet ouvrage fondateur pour l'esthétique occidentale, le philosophe observe que « l'art poétique est l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire : les uns sont malléables, les autres sont capables de sortir d'eux-mêmes » (1455a). Dans le premier cas, le poète se moule (*euplastoi*), s'adapte, s'accommode des personnages qu'il doit représenter. La seconde approche est plus intuitive mais tout aussi efficace : le poète sort de lui-même (*ekstatikoi*), se laisse traverser, posséder, par la passion de son ou de ses personnages. Giovanni Lombardo précise la distinction entre ces deux manières :

Le poète sobre et *euphyés* puise dans sa faculté d'imagination pour préfigurer (comme cela arrive dans la mémoire) un certain état émotionnel, tandis que le poète ivre et *manikos* se trouve dans un état émotionnel si vif que son imagination en est soudainement animée (comme cela arrive dans les rêves et les hallucinations) (Lombardo 2011 : 100).

⁵⁶ Drôle d'animal que le poète qui, en plus de posséder la faculté du caméléon à s'évanouir dans le tissu des apparences, est aussi une bête sacrificielle, un bouc-émissaire (*pharmakos*), qui prend sur lui l'ensemble de la collectivité.

Qu'il s'agisse d'un mouvement volontaire ou involontaire, l'auteur du poème (ou de la tragédie) est invité à faire monter en lui les passions éprouvées par ses personnages⁵⁷, l'objectif étant de se faire « le spectateur idéal de son propre drame » (Lombardo 2011 : 99). Pour Aristote, les passions vécues par l'auteur sont garantes des plus grands effets chez le spectateur :

à égalité de dons naturels, ceux qui vivent les passions sont les plus persuasifs : celui qui est dans le désarroi représente le désarroi avec le plus de sincérité, celui qui est en colère représente l'emportement avec le plus de sincérité (*Poétique*, 1455a).

Remis en question par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*, ce parallèle que trace Aristote entre la réception esthétique et l'attitude poétique invite pour une première fois à concevoir une démarche créative qui s'accommoderait de l'ivresse (dépeindre l'ébriété, par exemple, impliquerait pour le poète d'en faire l'expérience).

C'est d'ailleurs dans le sillage de la pensée aristotélicienne que nous trouvons la première confrontation directe du délire créateur et de l'intoxication chimique. L'auteur du *Problème XXX.I* (la paternité d'Aristote par rapport à cet écrit est sujette à débat, mais son influence est assez palpable pour qu'on se sente autorisé à la lui attribuer) tentera de circonvenir l'opposition de la technique et de l'inspiration par une approche médico-poétique ne postulant plus qu'une différence de degré entre le fou et l'inspiré. Contrairement au traitement platonicien de la *mania*, les délires sont conçus dans le *Problème XXX.I* comme n'ayant pas deux causes possibles (pathologique ou divine), mais une seule : la *mélancolie* (bile noire), substance dont le degré de concentration dans l'organisme affecte l'individu tout entier. Dans un premier temps, un déséquilibre de la bile noire peut s'avérer inné, comme chez les individus lascifs de nature ou encore, ce qui est plus intéressant, chez « les hommes qui se sont illustrés dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts ». Il est expressément suggéré que la « plupart de ceux qui s'adonnent à la poésie » (Aristote 1994 : 29) seraient affectés de cette disposition particulière.

Mais si la bile noire est donnée à l'individu dans une certaine proportion, qui peut varier naturellement suivant les âges de la vie⁵⁸, ses rapports de quantité peuvent aussi être affectés par

⁵⁷ Aristophane écrit dans *Les Thesmophories* « qu'il sied, quand on est poète, d'avoir égard aux pièces que l'on compose et d'y conformer ses façons » (149-150). Le poète comique montre donc, selon Michel Magnien, « un Euripide composant les pieds en l'air l'histoire de boîteux et en haillons une histoire de mendiants [...] ou bien Agathon [...] travesti en femme » (Aristote 1990 : 177).

⁵⁸ Dans *Jeunesse-vieillesse*, les enfants, les ivrognes et les maniaques sont caractérisés par un excès de chaleur, les vieux par un refroidissement progressif (478 b20). La même analogie revient dans le *Problème XXX.I*, car « la

des voies artificielles. Et l'un des agents extérieurs ayant le plus d'effet sur la bile noire est le vin (substance que la langue grecque qualifiait aussi de noire). Fabrice Roussel l'a remarqué, le paradigme du vin, dans le *Problème XXX.I*, est « assez nettement systématisé et organisé », tant et si bien qu'il ne « s'agit pas seulement d'une analogie » (Roussel 1988 : 318). Pris en quantité excessive, le vin induit effectivement un état correspondant à celui que produit une prédominance innée de la bile noire : il « met l'homme dans des états exceptionnels, non pas pour longtemps, mais pour un court instant, alors que la nature le fait pour toujours, pour toute la durée de la vie » (Aristote 1994 : 30-31). Ces « états exceptionnels » se rattachent bien sûr à l'enthousiasme; le vin, d'ailleurs, est dit devoir sa « puissance au souffle », à cet essor invisible qui soulève et emporte le poète. Au contraire de l'inspiration divine, toutefois, l'ingestion du vin entraîne une gradation subtile dans l'altération du sujet : un peu de vin, chez les individus taciturnes, active la parole; encore un peu et ils deviennent diserts; une dose de plus, ils passent à l'action; encore davantage et ils insultent leur entourage, perdent la raison et deviennent fous⁵⁹.

Il devient clair que, si un individu possède un certain rapport de bile noire le portant naturellement à l'action, les effets du vin pourraient s'avérer désastreux. Aristote avait déjà remarqué dans le *Problème III* que le vin « excite les plus lents et les rend plus rapides, mais il ralentit les rapides » (Aristote 1991 : 65). Le vin comporte donc le risque de surchauffer la bile noire des poètes naturellement volubiles, et de faire basculer leur imagination débridée vers l'incohérence et ultimement vers la folie⁶⁰. Même s'il convient que « Maracos de Syracuse était bien meilleur poète quand il était hors de [lui] » (Aristote 1994 : 33), l'auteur du *Problème XXX.I* ne va pas jusqu'à proposer aux poètes de recourir à l'ivresse. Si la nature les a pourvus d'une proportion adéquate de bile noire, il est inutile, voire risqué, de l'échauffer et de soumettre ainsi le corps à de brusques variations de température : lorsque la chaleur s'éteint, « l'affection survient » (Aristote 1994 : 35). La valeur poétique de l'ivresse est donc bien relative : elle fournit le modèle des processus physiologiques affectant les créateurs, mais elle ne doit pas être

vieillesse fait diminuer la chaleur », et le vin, pris en quantité, rend l'homme confiant « comme le fait la jeunesse pour les enfants » (Aristote 1994 : 35). Aristote, dans l'*Étique à Nicomaque*, n'écrivait-il pas que : « Les jeunes gens [...] sont dans un état semblable à celui de l'homme ivre, et c'est même là le charme de la jeunesse » (VII, 1154b 10-14)?

⁵⁹ Apulée, dans un passage des *Florides*, rapporte les paroles d'Anacharsis qui trace un même schéma narratif de l'ivresse : « La première coupe est pour la soif, la seconde pour la gaité, la troisième pour le plaisir, la quatrième pour la folie » (*Florides*, XX).

⁶⁰ Klibansky, Panofsky et Saxl ont tracé un parallèle entre la figure du mélancolique et celle du héros tragique puni de folie par une divinité outragée. La notion de mélancolie, observent-ils, est ainsi enveloppée « d'un halo de sublimité funeste » (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989 : 47).

intégrée à leur travail poétique. De même que l'enfant⁶¹, le créateur véritable ne doit pas recourir aux artifices de l'ivresse.

Ce genre de réflexion mettant en rapport l'ivresse et la créativité survient naturellement dans les cultures qui apprécient (parfois même simultanément) les effets du vin et ceux de la récitation poétique. C'est pourquoi le parallèle entre l'ivresse du vin et celle de la création a été maintenu dans le monde latin, par ailleurs bien au fait des discours que nous venons d'étudier. Dans ses *Propos de table*, Plutarque cite les paroles de Lamprias, son grand-père, qui aimait à déclarer qu'il « n'était jamais plus inventif et plus éloquent que lorsqu'il buvait »; le phénomène évoquait pour lui un bâton d'encens, « lequel n'exhale son parfum que lorsqu'on le brûle » (I, 622e). Ovide, dans les *Remèdes à l'amour*, en appelle toutefois à la modération à propos d'un sentiment qui n'est pas étranger à l'état du poète :

Le vin dispose notre âme à l'amour, si l'on n'en prend pas beaucoup et que nos sens noyés par d'abondantes libations ne soient pas engourdis. Le vent entretient le feu, le vent l'éteint; légère, une brise alimente la flamme; trop forte, elle l'étouffe (808).

Le souffle de la parole enthousiasmée ne passe pas nécessairement par la combustion de l'ivresse, mais, le cas échéant, on serait fou de s'en passer. « Qui n'ose point l'ivresse? », demande aussi Horace, dressant ainsi la liste de ses bénéfiques : « Elle ouvre la voie aux secrets, réalise les espérances, pousse le lâche au combat, décharge l'âme du poids des soucis, enseigne les beaux-arts » (*Ep.*, I, 5). « Quand la coupe est pleine, qui ne devient éloquent? », rajoute le poète avant de citer la célèbre remarque de Cratinos : « Point de vers qui puissent longtemps ni plaire ni vivre s'ils sont écrits par des buveurs d'eau » (*Ep.*, I, 18). Cette ode au potentiel poétique de l'ivresse est cependant redevable au même Horace qui, dans son *Art poétique*, récuse l'inspiration divine et déclare que la raison est « le principe et la source de l'art d'écrire⁶² » (309). Il importe peu, au demeurant, de connaître le fond de la pensée d'Horace au sujet de l'ivresse : le poète ne fait ici que reprendre le topos d'un imaginaire fort, mais encore ambivalent. Seul Lucien de Samosate

⁶¹ L'ivresse, qui infantilise et féminise l'homme, est refusée à l'enfant et à la femme, elle dont l'ingestion d'alcool pose problème dans toute société patriarcale. Athénée de Naucratis rapporte la prohibition de l'ivresse féminine à Marseille ainsi qu'à Millet, et souligne qu'une loi romaine interdisait le vin aux esclaves et aux femmes libres (*Banquet*, X, 429). Les pythies étant, comme le rapportent Plutarque et Jamblique, de jeunes filles plutôt simples de la campagne (*Pyth. Orac.* 22, 405 C et *De Myst.* 157.14), nous croyons que la divination par l'ivresse était très rare dans l'Antiquité.

⁶² Lombardo tranche la question en écrivant que « la véritable poésie a besoin de l'ivresse de l'inspiration, mais afin que le vin de l'inspiration ne monte pas à la tête, il faut le couper avec l'eau de la technique » (Lombardo 2011 : 138).

innove quelque peu en soutenant que la bonne éloquence n'est jamais l'effet du vin, mais que la mauvaise éloquence peut produire chez les auditeurs « les mêmes effets pervers » (Jouanna et Villard 2002 : 261).

L'idée d'une performance inspirée a pourtant la vie dure. Les poètes ont semble-t-il beaucoup à gagner à se réclamer, au moins partiellement, d'une influence divine. Comme l'observe Ernst Kris : « Grâce à l'idée de l'inspiration, l'autorité de la communication se renforce et la personne qui la transmet est dégagée de toute responsabilité » (Kris 1978 : 363). Aussi Ovide peut-il parler au nom des poètes et déclamer : « il est un dieu en nous; il nous agit, il nous chauffe; nos transports attestent la présence d'un esprit divin » (*Fastes*, 6, 5). La persistance de l'idée de l'inspiration, pour Timothy Clark, ne tiendrait pas seulement à l'autorité qu'elle confère aux poètes, mais aussi, et surtout, au contexte théâtral dans lequel se récite la poésie⁶³ (Clark 1997 : 61). Le maintien de la prédominance orale de l'art poétique explique pourquoi Cicéron n'a pas cherché à infirmer la croyance voulant « qu'il n'y eut jamais de véritable poète sans enthousiasme et sans une inspiration qui tient du délire » (*Trois dialogues de l'orateur*, 2 XLVI). Le rhéteur sait d'expérience que l'éloquence est œuvre de passion, que c'est elle seulement qui peut emporter l'assentiment de l'auditeur. Jacqueline Lichtenstein résume ainsi la rhétorique passionnelle que privilégie Cicéron :

Pour être éloquent, dit Cicéron, l'orateur doit être lui-même soumis aux effets de sa propre action oratoire, bouleversé par les émotions qu'il exprime. Son corps n'est éloquent que s'il est à la fois agent et patient de sa propre élocution corporelle (Lichtenstein 1999 : 87).

N'en déplaise aux philosophes, la parole n'est jamais désincarnée : ce sont des corps qui l'émettent et qui l'écoutent. Le langage corporel n'est donc pas contraire à la raison et la gestuelle passionnée, emportée, de l'orateur n'infirme pas la véracité de son propos. Autrement dit, l'action corporelle n'est pas moins signifiante que la logique abstraite de la raison. Aussi verrons-nous souvent le nom de Cicéron être évoqué lorsqu'il sera question des attitudes corporelles de l'artiste pouvant contribuer à enrichir la réception de l'œuvre.

⁶³ À Rome, poètes et orateurs font œuvre publique de leur parole : pour émouvoir ou persuader leur auditoire, ils doivent faire appel à une faculté, la *visio*, permettant selon Quintilien de « représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous » (*Institution oratoire*, VI, 2). C'est dans ce contexte, aussi, que l'on verra se développer chez Longin la notion de sublime en vertu de laquelle le narrateur d'un récit amène l'auditeur directement en présence des événements.

Là ne s'arrête pas la contribution du rhéteur aux discours sur la création irraisonnée. Dans le troisième livre des *Tusculanes*, Cicéron cherchera à clarifier la *mania* platonicienne en la confrontant à la physiologie hippocratique. La *mania*, comme Platon l'avait souligné, comporte un versant négatif et un autre positif. Cicéron, pour éviter l'ambiguïté d'un terme dont l'usage latin est réservé à la désignation d'un état pathologique, nomme le premier *insania*, ou folie (état opposé à la santé), et l'autre *furor* (ou emportement, colère) (V, 11). N'entrant pas dans le détail de l'une ou l'autre de ces catégories, Cicéron se contente de remarquer l'imprécision de la langue grecque qui en vient à rabattre toute altération de l'esprit sur des dérèglements mélancoliques : la *furor*, selon lui, s'y rattache mais ne s'y limite pas. Se référant aux deux grandes traditions intellectuelles concernant les dérèglements créateurs, Cicéron relance un débat qui ne sera repris qu'après la chute de l'Empire romain d'Occident⁶⁴.

1.4 La Renaissance et l'invention d'une fureur picturale

Là où coule le vin et se déversent les paroles du poète, les rapprochements se font entre l'état d'ivresse et celui de l'emportement créateur. Cette remarque, qui valait pour le transfert de l'imaginaire grec dans le monde latin, convient aussi à sa migration dans une culture médiévale qui, comme l'illustre bien Marie-Françoise Christout, renoue de plus avec l'atmosphère des manifestations dionysiaques :

Les autorités civiles et religieuses comprennent en effet dès l'aube du Moyen Âge la nécessité de laisser un instant libre cours à l'instinct, à l'ivresse. Et il y a filiation certaine entre les rondes de danseurs enguirlandés célébrant Dionysos sur un rythme allègre dans la

⁶⁴ Une étude reste à faire sur les processus de transmissions indirectes de l'imaginaire de la création enivrée à travers les représentations culturelles du Moyen-Âge. Cette recherche, au croisement des approches d'Aby Warburg et de James George Frazer, devrait se pencher, entre autres, sur les survivances bachiques en Europe continentale, dont la sorcellerie et le mal des ardents, ou « feu de Saint-Antoine », mieux connu aujourd'hui sous le nom d'ergotisme. Comme on le savait déjà au 19^e siècle, c'est effectivement l'ergot de seigle — cette céréale très répandue sur le continent européen, parce que plus résistante que le blé — qui fut en cause dans le déclenchement de vastes épidémies au Moyen-Âge. Or, comme l'a montré Carlo Ginzburg, le seigle (en l'occurrence le seigle cornu) « faisait vraisemblablement partie, depuis très longtemps, de la culture médicale populaire, surtout féminine »; les femmes, en effet, se seraient servi du seigle comme d'un abortif, puis comme d'un hémostatique afin d'accélérer les douleurs de l'enfantement (Ginzburg 1992 : 279). La méthodologie de Ginzburg, qui conduit à une explication plausible (parmi d'autres) du phénomène de la sorcellerie, pourrait servir de modèle théorique pour une étude visant à expliciter la persistance de l'imaginaire de la création enivrée. Voir Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, Paris : Gallimard, 1992.

tyrbesia violente et les rondes, caroles ou farandoles des fêtes de l'âne, des fous médiévaux. Des deux côtés on retrouvera le même besoin de récuser un moment l'ordre établi, la lucidité, la raison et de s'abandonner à toutes les formes de l'ivresse (Christout 1985 : 159).

Loin de tomber en désuétude, l'imaginaire poétique de l'ivresse se renforce, prenant même appui sur l'autorité de l'institution monastique qui, en plus de contribuer à la vie intellectuelle de l'époque, développe les bases d'une industrie viticole. C'est ce climat qui, dans la deuxième moitié du 12^e siècle, inspire peut-être Hugues d'Orléans (dit « l'Archipoète ») à écrire : « La qualité de mes vers, c'est celle du vin que je bois [...] / Quand Bacchus étend son empire sur le donjon de mon esprit, / Phébus y fait irruption et profère des merveilles » (Kappler 2006 : 119). Rédigés entre 1225 et 1250, les poèmes de *Carmina Burana* montrent aussi l'omniprésence du thème de l'ivresse dans la poésie.

D'un autre côté, c'est à la fin du Moyen-Âge que le poète, et bientôt le peintre, acquièrent un réel pouvoir d'invention. Dans une culture partagée entre les influences classiques, la religion chrétienne, les apports du Proche-Orient ainsi qu'une abondance de traditions populaires locales, le temps est aux traductions, aux adaptations; aux glissements, aussi, lesquels peuvent donner naissance à des inventions. Dans un article intitulé « La souveraineté de l'artiste », Ernst Kantorowicz démontre qu'une translation sémantique, opérée au cours du 13^e siècle, aurait conduit à l'apparition de l'idée d'une création artistique *ex nihilo* (intervention démiurgique qui n'existait ni pour les Grecs, ni pour les Latins). C'est dans les discours issus de schèmes chrétiens que, graduellement, le pouvoir divin de création en serait venu à être attribué aux créatures terrestres. Pour la pensée chrétienne, en effet, Dieu partage sa puissance créative avec le Christ, son fils fait homme et, par ricochet, avec son représentant sur la terre, le pape; ce dernier, selon le canoniste Tancrède (vers 1220), agit comme « vice-Dieu » et détient ainsi, par décret, le pouvoir de faire quelque chose à partir de rien (Kantorowicz 2004 : 55). Éventuellement, ce pouvoir passe des mains du représentant ecclésial suprême (le pape) à celles de l'empereur et, par extension, aux rois qui sont, comme le propose un juriste français du 15^e siècle, « empereurs en leurs royaumes » (Kantorowicz 2004 : 59). Chez les juristes (car il en va ici de l'attribution d'un droit), cette stratégie de déplacement d'une chose d'un champ à un autre se nomme « équiparation » [*aequiparation*], « l'action de considérer en des termes équivalents deux ou plusieurs sujets qui, *a*

priori, semblaient n'avoir rien à faire ensemble⁶⁵ » (Kantorowicz 2004 : 65). Mis en branle au début du 13^e siècle, le processus d'équiparation du privilège de création *ex nihilo* culmine en 1341 avec le couronnement de Pétrarque à Naples, événement qui marque par un coup d'éclat le déplacement de l'*ingenium* politique à l'*ingenium artistique*.

Un même processus affecte les arts plastiques. Le renforcement de la métaphore de l'*ut pictura poesis* et sa généralisation par une stratégie d'équiparation conduisent à un métissage poétique des disciplines : peintre, sculpteur, architecte deviennent tous — pour une première fois sous la plume de Dante — des « artistes libéraux, divinement inspirés comme le poète » (Kantorowicz 2004 : 69). C'est chez Dante, aussi, que réapparaît la problématique de l'inspiration, l'écrivain se qualifiant, dans la *Divine Comédie* [1307-1321], de « poète enthousiasmé par le souffle de Minerve, conduit par Apollon et emporté par les Muses » (II, 7). Dans une culture religieuse monothéiste, une telle prétention peut à l'évidence poser problème. C'est pourquoi, peu après la moitié du siècle, Boccace sent le besoin de distinguer l'inspiration biblique de celle des poètes païens. Cette première mise au point signale l'ouverture de nouveaux débats théoriques au sujet de l'inspiration. Vers 1400, Leonardo Bruni reprend l'analyse du *Phèdre*, relevant deux types de folies « l'une malade et dangereuse, l'autre divine, provoquée par Apollon, Bacchus, les Muses ou Vénus » (Zinsel 1993 : 238). Plus de trois décennies plus tard, dans sa biographie de Dante, Bruni ajoute au schéma classique de Platon en distinguant, comme Aristote, deux sortes de poètes : ceux dont l'œuvre est le fruit d'une inspiration divine et ceux qui réussissent par l'étude, la discipline et le travail (Carrilho de Macedo 2007 : 128). C'est, on s'en doutera, le premier type qui monopolisera l'attention des Florentins. En 1473, dans une lettre envoyée à Bocci Ugolino, Cristoforo Landino écrit que « la poésie ne vient pas de l'art mais d'une certaine fureur » (Chastel 1954 : 132).

Ces évocations, somme toute dispersées, culminent dans le commentaire du *Banquet*⁶⁶ [1475] de Marsile Ficin, lequel réactualise le modèle platonicien des *maniae* à la lumière des distinctions cicéroniennes au sujet des fureurs. Il n'est pas question ici d'entrer dans les subtilités métaphysiques de la pensée ficinienne : si celle-ci est pour beaucoup dans la dissémination des

⁶⁵ Métissage qui n'est pas que métaphorique, car les métiers dont les effectifs étaient insuffisants se rassemblaient dans une même corporation : « À Florence même, puisqu'ils utilisaient des pigments, les peintres appartenaient à l'Arte dei Medici Speziali (“apothicaires”) e Merciai » (Schnapper 2004 : 117). Le peintre de la Renaissance est donc considéré comme manipulant du *pharmakon*.

⁶⁶ Ficin s'était déjà intéressé à cette question par le biais du traitement qu'en avait fait Bruni. Dans une épître de jeunesse, il donnait déjà les grandes lignes de sa théorie des fureurs (Chastel 1954 : 130).

sureurs dans les discours théoriques du 16^e siècle, elle vise davantage une rénovation de l'idéalisme platonicien qu'à la fondation d'une pragmatique de la création artistique. Notons cependant que Ficin, en 1491, fera un emploi imaginaire de Platon en tentant de diviser la production poétique de Laurent de Médicis selon le schéma des *maniae* :

poésie amoureuse dans sa jeunesse, *vaticinium* dans son âge mûr, où on l'a vu prévoir à l'avance les événements, et enfin l'inspiration dionysiaque, dans ses séjours à la campagne, où on le voit composer dans une ardeur magnifique et contagieuse qu'il faut nommer « ivresse dionysiaque », cet *excessum mentis* qui pénètre les ultimes secrets de la nature (Chastel 1954 : 131).

C'est également par l'entremise d'une interprétation désinvolte (pour ne pas dire fautive) des sources antiques que le savant ésotériste Henri-Corneille Agrippa de Nettesheim en vient à faire état d'une fureur picturale⁶⁷. Dans *La philosophie occulte* [1510], il écrit :

[*Les auteurs antiques*] disent donc que l'âme étant poussée par l'humeur mélancolique, rien ne l'arrête, et qu'ayant rompu la bride et les liens des membres du corps, elle est toute transportée en imagination, et devient aussi la demeure des daïmons inférieurs, desquels elle apprend souvent des manières merveilleuses des arts manuels; c'est par là que l'on voit qu'un homme fort ignorant et fort grossier devient tout d'un coup un habile peintre, ou un fameux architecte, ou un habile maître en quelque autre art (Agrippa de Nettesheim 1962, I : 170).

Quoi qu'il en soit de la justesse de cette remarque, nous pouvons considérer son extrapolation comme symptomatique de la considération nouvelle pour les « beaux-arts » dans l'Europe du Quattrocento.

Les réflexions d'Agrippa, si l'on se fie aux travaux de Klibansky, Panofsky et Saxl, trouvent écho chez Dürer [Figure 1] : selon eux, la *Philosophie occulte* serait la source principale de *Melencolia I* [1514]⁶⁸. Dürer sera le premier à revendiquer la capacité poétique du peintre,

⁶⁷ Il s'agit de la toute première mention d'une fureur picturale, exception faite d'une remarque isolée de Callistrate qui, au 4^e siècle, innovait en suggérant qu'« il n'y a pas que l'art des écrivains pour paraître inspiré, quelque chose de divin touchant leur langue. Il arrive que des mains d'artisans, traversées par une part plus qu'humaine de la vie, ou pleinement possédées et jetées hors de soi, *profèrent* aussi leurs œuvres. Assurément Scopas, par une sorte de transport, a fait passer l'inspiration du dieu dans la fabrication de sa statue » (Callistrate 2008 : 45). Cette remarque est intéressante (surtout qu'elle introduit la description d'une statue de bacchante), mais rien ne permet de prouver que l'opinion était partagée dans le monde antique.

⁶⁸ À propos du *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge* exécuté par le portraitiste hollandais Maerten van Heemskerck en 1532, Erwin Panofsky remarque que le saint est soutenu par une silhouette dont le geste et les attributs (bras montrant le ciel et couronne de lierre) personnifient la *furor poeticus* (Carrilho de Macedo 2007 : 122).

soutenant que celui-ci a le pouvoir d'imaginer des choses que « nul n'a jamais vues ni conçues avant lui » (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989 : 57). Dans le contexte du maniérisme et de la publication des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550-1568] de Vasari, cette faculté visionnaire nouvellement accordée au peintre va même s'instituer comme une exigence, Lodovico Dolce écrivant dans son *Dialogue sur la peinture* [1557] : « Le peintre ne peut m'ébranler si, avant de composer ses figures, il ne sent pas dans son propre esprit ces passions ou ces mouvements qu'il veut inspirer à autrui » (Lichtenstein 1999 : 237). Objet, à l'époque, d'un engouement sans précédent, la *Poétique* d'Aristote n'a pu manquer d'infléchir les discours sur la peinture. Il semble donc que la Renaissance ait été la scène non seulement d'une théâtralisation de l'espace pictural (telle que l'a analysée Pierre Francastel⁶⁹), mais aussi d'une dramatisation de la poétique du peintre.

Figure 1 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, burin sur cuivre, 23,9 x 16,8, Musée Condé, Chantilly [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Alors que décline la récitation poétique (l'invention et la dissémination de la presse typographique donnant prééminence à l'écrit sur l'oral), une nouvelle image de l'artiste émerge au

⁶⁹ Pour Pierre Francastel, la peinture de la Renaissance représente moins une application de la géométrie euclidienne qu'un « système scénographique »; ce n'est pas seulement au théâtre, constate-t-il, « que la règle aristotélicienne des trois unités s'est imposée » (Francastel 1989 : 195). Cet art pictural de la mise en scène remonte à Leon Battista Alberti, qui écrit dans le deuxième livre du traité *De la peinture* [1435] : « L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme. C'est en effet la nature, où toute chose est avide de ce qui lui ressemble, qui veut que nous pleurons avec ceux qui pleurent, riions avec ceux qui rient, souffrions avec ceux qui souffrent. Mais ces mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps » (Alberti 1993 : 175). Comme le remarque Lichtenstein, c'est chez Alberti qu'apparaît pour la première fois la comparaison du peintre et de l'orateur (Lichtenstein 1999 : 216-217).

cours du 16^e siècle : le peintre, et non plus seulement le poète, « réalise son œuvre poussé par un élan indomptable, dans un “mélange de fougue et de délire”, dans une ivresse en quelque sorte » (Kris et Kurz 2010 : 58). Mais aller au-delà de la technique, ce n'est pas la détruire; le geste « de fougue et de délire » que célèbrent dans leurs écrits Giorgio Vasari et Léonard de Vinci s'apparente davantage à ce qu'André Lhote a qualifié d'« hystérie technique » : « ce n'est que par la prédominance accordée à la technique qu[e le peintre] donne au spectateur l'illusion de s'évader de la technique et d'atteindre les sommets » (Passeron 1980 : 309). La *bravura* souligne la primauté d'une forme à laquelle elle se rapporte toujours inexorablement. La *maniera* classique, comme le note Pierre Caye, ne peut donc être « assimilée à l'ivresse dionysiaque » (Magnard 2001 : 135).

Figure 2 – Gian Paolo Lomazzo, *Autoportrait*, 1568, huile sur toile, 43 x 55, Pinacoteca di Brera, Milan [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En contrepartie, l'« hystérie technique » des peintres maniéristes est contemporaine du contexte de l'humanisme qui attribue à Bacchus le rôle de divinité tutélaire de l'inspiration. Par

exemple, dans le prologue de *Gargantua* [1534], Rabelais affirme dépenser davantage en vin qu'en huile, l'objectif étant de se présenter comme un écrivain gai plutôt que laborieux (Rabelais 1998 : 40). Rattachement de l'œuvre à l'ivresse qui se cristallisera, douze ans plus tard, dans la préface du *Tiers Livre* [1546], où l'auteur invite ses lecteurs à boire ses mots à « pleins guodetz ». La poésie n'est évidemment pas en reste : l'un des fondateurs de la Pléiade, Pontus de Tyard, qui rédige en 1552 un *Discours des muses*⁷⁰, a selon Gilles Ménage « plus d'obligation à Bacchus qu'à Apollon de ce qui se trouve de bon dans ses vers » (Sallengre 1798 : 60). En 1568, Giovanni Paolo Lomazzo [Figure 2] illustre la résonance picturale de ce topos lorsqu'il fait son autoportrait, remplaçant les outils traditionnels du peintre (palette et pinceaux) par les attributs de Bacchus (le thyrses, la couronne de lierres, le manteau de fourrure⁷¹). Pour Lomazzo, cette évocation témoigne aussi de son attachement à la singulière Accademia dei Facchini della Val di Blenio de Milan, confrérie occulte placée sous l'égide du dieu du vin. Selon Edgar Wind, qui ne cite malheureusement pas ses sources, le rapport des artistes italiens à Bacchus daterait du siècle précédent : « dans la Florence du 15^e siècle, nous savons que certains peintres et sculpteurs s'adonnaient aux mystères bachiques pour trouver dans l'ivresse l'inspiration artistique⁷² » (Wind 1980 : 76).

Il est difficile de déterminer s'il y a eu, ou non, des expérimentations picturales de l'ivresse dans la Florence de Laurent de Médicis. Mais il convient ici de se souvenir de la remarque de Nathalie Heinich au sujet des « grands singuliers » de la Renaissance (ces créateurs hors-norme tels que Michel-Ange ou Léonard qui semblent davantage appartenir au régime romantique qu'à celui des corporations) :

ce n'est pas parce qu'il exista des cas singuliers dès la Renaissance, voire dans l'Antiquité, que le régime vocationnel, en matière de définition de l'activité, et le régime de singularité, en matière d'évaluation, sont antérieurs au romantisme (Heinich 2005 : 122).

Il en va de même pour l'ivresse : tant les cultes bachiques florentins que les pratiques de l'Accademia dei Facchini sont des épisodes isolés qui n'ont eu aucune incidence sur le système

⁷⁰ Ouvrage dans lequel Pontus de Tyard tente de moderniser la notion de fureur poétique, la décrivant comme un « ravissement de l'âme », une stimulation qui la fait passer du « sommeil et dormir corporel à l'intellectuel veiller » (Clark 1997 : 86).

⁷¹ Alexis Grimou fera de même pour son autoportrait de 1728, se représentant à demi nu, vêtu d'une seule peau de léopard, paré du thyrses et du lierre, avec un verre de vin dans une main et la bouteille dans l'autre.

⁷² Pour une étude des rapports entre les théories de l'inspiration et la culture bachique à la Renaissance, on consultera l'ouvrage de John F. Moffitt *Inspiration : Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Leiden : Brill, 2005.

officiel de la peinture. Ces cas singuliers nous signalent toutefois que les peintres ne sont pas restés insensibles à un imaginaire de l'inspiration qui, au 16^e siècle, fait de Bacchus sa divinité tutélaire.

1.5 Le 17^e siècle anglais et la réévaluation de l'enthousiasme

À la fin du 16^e siècle, la notion de fureur passe dans le discours spécialisé de l'occultisme. Avec *Erorici Furori* [1585], que publie Giordano Bruno lors de son séjour en Angleterre, les spéculations néoplatoniciennes sur l'alchimie des fureurs deviennent un genre littéraire érudit (Zilsel 1993 : 238), qui sera cependant bientôt délaissé. Sur le coup d'une poussée de la pensée rationaliste, la « mode » mélancolique qui s'est abattue sur l'Italie et l'Angleterre tout au long du 16^e siècle devient sujette à des critiques de plus en plus nombreuses. À mesure que s'estompe la déférence renaissante pour l'imaginaire antique, l'inspiration semble se prêter davantage à la caricature qu'aux échafaudages intellectuels. Shakespeare, par exemple, s'il accorde une « *fine frenzy* » au poète de *A Midsummer's Night Dream* [1594-1595], le fait sur un ton humoristique, glissement qui se poursuit quelques années plus tard dans *The Return of Parnassus* [1601], où la fureur poétique se transforme en personnage comique.

En dehors de la scène théâtrale, cependant, la prétention à une parole divinement inspirée n'est pas matière à rire : le monde protestant ne manque pas de concevoir comme une proposition alarmante le fait que tout un chacun puisse se réclamer d'une autorité divine⁷³. Au début du 17^e siècle, les délires prophétiques des zéloteurs de Dieu suscitent l'inquiétude au point de soulever un débat médico-philosophique autour de la notion d'enthousiasme⁷⁴. L'ouvrage jetant les bases de cette problématique qui occupera tout le 17^e siècle anglais, c'est *Anatomy of Melancholy* [1621] de Robert Burton. La mélancolie, chez ce dernier, ne sert pas à expliquer les causes du

⁷³ Claire Crignon-De Oliveira a observé qu'en milieu protestant, la « référence aux Écritures comme critère de la foi » étant « indispensable pour empêcher la croyance religieuse de devenir purement subjective » (Crignon-De Oliveira 2006 : 27), il devenait impératif, voire vital pour la réforme orthodoxe, « d'empêcher le critère de la *sola scriptura* de dégénérer en principe d'une interprétation subjective et arbitraire de l'Écriture » (Crignon-De Oliveira 2006 : 170). Réaction d'autant plus justifiée si l'on tient compte du fait que le protestantisme anglais peut se réclamer d'être une religion d'État.

⁷⁴ Voir l'étude de Susie Tucker *Enthusiasm : A Study in Semantic Change*, Cambridge University Press, 1972. Pour plus de précisions sur l'enthousiasme au 17^e siècle, on peut consulter « *Be Sober and Reasonable* » : *The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* de Michael Heyd et l'étude monumentale de Claire Crignon-De Oliveira intitulée *De la mélancolie à l'enthousiasme*.

génie poétique, mais plutôt à démontrer la nature pathologique des effusions religieuses. L'enthousiasme est, pour Burton, toujours péjoratif; utilisé comme adjectif, il est habituellement accompagné du mot « prophète » (Schleiner 1991 : 129). Le pathos prophétique est ainsi conçu comme une déviance dangereuse, une maladie de l'esprit qui, au même titre que certaines affections du corps, peut se propager par contagion :

rien n'est plus répandu que les miracles, les visions, les révélations et les prophéties. Or, ce que ces hérétiques au cerveau malade racontent, ce que les imposteurs organisent, que ce soit absurde, faux et prodigieux, peu importe, le vulgaire y croira et les suivra. La contagion gagnera aussi vite que l'épidémie, que la gale du mouton (Shaftesbury 2002 : 20).

Ce qui est craint, dans l'enthousiasme, est son caractère contagieux : pour se transmettre d'un individu à un autre, il n'a besoin que du seul support de la voix ou du regard. Pour expliquer sa diffusion, les penseurs anglais évoquent le principe de sympathie, force dynamique présidant à tout rapport de ressemblance. Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, en a donné une éloquente description :

Elle parcourt en un instant les espaces les plus vastes : de la planète à l'homme qu'elle régit, la sympathie tombe de loin comme la foudre; elle peut naître au contraire d'un seul contact, [...]. Mais tel est son pouvoir qu'elle ne se contente pas de jaillir d'un unique contact et de parcourir les espaces; elle suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes. Elle est principe de mobilité : elle attire les lourds vers la lourdeur du sol, et les légers vers l'éther sans poids; [...]. La sympathie est une instance du *Même* si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable; elle a le dangereux pouvoir d'*assimiler*, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité, — donc de les rendre étrangères à ce qu'elles étaient. La sympathie transforme. Elle altère, mais dans la direction de l'identique, de sorte que si son pouvoir n'était pas balancé, le monde se réduirait à un point, à une masse homogène, à la morne figure du *Même* : toutes ses parties se tiendraient et communiqueraient entre elles sans rupture ni distance, comme ces chaînes de métal suspendues par sympathie à l'attraction d'un seul aimant (Foucault 1966 : 38-39).

L'allusion finale de Foucault à l'image de la chaîne aimantée (dont se servait Platon pour expliquer le fonctionnement de l'inspiration poétique) signale l'existence d'un rapport serré entre enthousiasme et sympathie. Qu'il soit ou non fondé divinement (ni Platon ni les théoriciens anglais ne le pensent), l'enthousiasme — état sympathique où l'individu semble, ou prétend, se mêler au principe divin — peut avoir des effets désastreux sur un public qui, dans l'Angleterre du

17^e siècle, n'est plus celui qui se déplaçait pour entendre les récits du rhapsode. Les discours religieux de l'enthousiaste ont le pouvoir, politiquement redoutable, de souder une masse dans un sentiment commun. L'élite dirigeante craint cette puissance affective car elle n'en dispose pas elle-même.

On comprend que les événements de la Première Révolution anglaise (1641-1649) ne seront pas propices à la valorisation poétique d'une notion avoisinant celle de fanatisme. Dans son *Léviathan* [1651], Thomas Hobbes poursuit ainsi la critique des enthousiastes qui « s'admirent [...] eux-mêmes comme bénéficiant d'une grâce spéciale de Dieu Tout-puissant, qui leur a révélé cette vérité par son Esprit, de façon surnaturelle » (Hobbes 2003 : 69). Toutefois, les écrits de Hobbes témoignent d'une médicalisation croissante de l'enthousiasme qui contribue à atténuer les condamnations : l'enthousiaste n'est après tout que la victime d'un dérèglement psychique⁷⁵. La médicalisation de l'enthousiasme amène à un rapprochement avec le paradigme de l'ivresse du *Problème XXX, I*. Aussi Hobbes rajoute-t-il :

que la folie ne soit rien d'autre que la manifestation excessive d'une passion peut ressortir des effets du vin, qui sont les mêmes que ceux de l'agencement pathologique des organes. Car la diversité des comportements des hommes qui ont trop bu est la même que celle des fous. Certains sont furieux, d'autres affectueux, d'autres riant, tout cela de façon extravagante, mais en accord avec les différentes passions dominantes (Hobbes 2003 : 69).

Dans les discours anglais, l'analogie de l'ivresse avait été inaugurée par Robert Burton qui, devant expliquer comment il se faisait que l'âme pouvait être affectée par le corps, notait « qu'à la façon du vin, qui prend le parfum du tonneau dans lequel il se retrouve, l'âme prend la teinte du corps à travers duquel elle agit⁷⁶ » (Crignon-De Oliveira 2006 : 114). L'évocation de l'ivresse

⁷⁵ Contre-indiquée dans les cas d'enthousiasme, l'ivresse s'impose souvent comme un remède à la mélancolie. Efficaces et appréciés, note Jean Clair, sont « les cordiaux et les altératifs, soit les décoctions, liqueurs et boissons diverses qui altèrent l'humeur – dans le sens, bien sûr de la sérénité, sinon de la joie ». Burton suggère pour sa part le pavot, « que l'on peut absorber sous diverses formes de préparation, en électuaires comme la thériaque, et le chanvre, que l'on peut fumer ». À l'ingestion de substances, toutefois, on préférera habituellement la purgation : « Puisque la mélancolie consiste en un excès d'humeur [...] le remède le plus simple consiste toujours à réduire la pression du liquide dans le corps par saignée, purgation, vomition, expectoration, défécation » (Clair 2005 : 85-86). C'est la thérapie choisie par Burton, lui qui cherche à expulser au dehors le liquide noir de sa mélancolie, et à le transformer en encre noire d'un ouvrage *sur* la mélancolie : « J'écris sur la mélancolie, remarque-t-il, en m'évertuant à éviter la mélancolie » (Crignon-De Oliveira 2006 : 8).

⁷⁶ Comparant la mélancolie à une « ivresse naturelle », Joseph Glanvill affirme que cet état est à même de révéler les secrets les plus intimes de l'homme : « But if there be any advantage in fermenting *Melancholy* or strong Drink, it is because the Soul is more excited, and made more ready to discover its own more inward furniture, as men in drink reveal their own secrets » (Schleiner 1991 : 139). Cependant, l'ivresse ne donne pas une meilleure connaissance des objets extérieurs.

sert donc à illustrer le phénomène de la sympathie, que la médecine de l'époque explique d'ailleurs comme résultat d'effluves ou de vapeurs : le philosophe Henry More observe que les effluves qui caractérisent l'effet de la sympathie « participent de la nature du vin » (Crignon-De Oliveira 2006 : 391).

En 1656, More ajoute sa pierre aux débats sur l'enthousiasme en publiant *Enthusiasmus Triumphatus*. Poursuivant les réflexions de Burton autour des notions de mélancolie, de sympathie et d'ivresse, le philosophe développe une conception physiologique de l'enthousiasme qui redonne droit de cité aux dérèglements poétiques :

Cette fumée s'élevant jusqu'au cerveau, étant dans un premier temps mise en branle, animée, et en quelque sorte raffinée par la chaleur produite par le cœur, remplit l'esprit d'une variété d'imagination, puis accélère et élargit l'invention, de telle sorte qu'elle rend l'enthousiaste admirablement éloquent et expressif, comme s'il était devenu ivre à force d'avoir tiré du vin nouveau de sa propre cave, celle qui se trouve dans la partie la plus basse du corps (Crignon-De Oliveira 2006 : 203).

Un tel enthousiasme, déclare More, « n'est que le triomphe d'une âme enivrée, pour ainsi dire, par la sensation délicieuse de la vie divine » (Leech 2008 : 321). Tant et aussi longtemps qu'il n'est pas de nature politique et qu'il ne contredit pas la raison, il présente davantage de bénéfices que de risques. Au final, More s'en déclare l'« ami ».

Il faut attendre la toute fin du 17^e siècle pour que la situation politique et religieuse de l'Angleterre se stabilise suffisamment pour permettre à des points de vue positifs sur l'enthousiasme de se développer⁷⁷. Nous voyons l'indication d'un assouplissement dans l'œuvre du poète John Dennis, au sujet duquel Timothy Clark écrit : « there emerges a view of poetic creativity as a carefully-regulated form of frenzy, analogous to the delirium of religious enthusiasm but capable of acceptable insight into the cosmic order » (Clark 1997 : 65). Mais la réflexion la plus aboutie sur l'enthousiasme apparaît chez un contemporain de Dennis, Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury, auteur d'un texte intitulé *A Letter Concerning Enthusiasm* [1707]. Dans cet essai, Shaftesbury réagit à un événement qui défrayait les manchettes de l'époque : le 28 novembre 1707, des huguenots ayant prédit la destruction imminente de Londres avaient été condamnés au pilori et à une amende de quinze livres (Paknadel 1989 : 109). Le

⁷⁷ En 1688, la Glorieuse Révolution voit le retour d'un monarque protestant sur le trône. L'année suivante, le Toleration Act permet une certaine liberté dans les pratiques religieuses. En 1695, la loi sur la censure imposée au début de la Restauration est révoquée.

philosophe s'interroge donc sur la manière dont la société anglaise devrait répondre aux délires enthousiastes. Sa solution est de ne pas réagir par la force; chez lui, c'est la bonne humeur spirituelle [*wit*] qui possède la souplesse nécessaire pour encadrer un enthousiasme qui pourrait avoir de fâcheuses répercussions sur la société.

Figure 3 – Illustration placée en en-tête de la *Letter Concerning Enthusiasm* dans sa réédition dans *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. 1, 1737 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Pour un connaisseur de textes antiques tel que Shaftesbury, il ne saurait être question d'éradiquer (par des mesures légales ou médicales) un phénomène qui a su produire des résultats si probants dans la création artistique. L'action des muses, bien sûr, peut paraître contestable à l'esprit rationnel, et il est de surcroît risible de voir des poètes contemporains se placer sous les

auspices d'une divinité païenne. Mais si le postulat d'une influence divine est à même de stimuler le poète, pourquoi ce dernier s'en priverait-il? C'est à la modération de tempérer une force qui, en soi, n'est pas mauvaise. Verdict qu'annonçait déjà l'emblème placé en en-tête de la *Lettre* [Figure 3] où, du côté gauche, sont disposées des figures représentant l'enthousiasme (la sibylle de Cumès, une bacchante devant un thyrses, un buste de Pan, un homme en prière vers un ciel orageux, etc.) et, du côté droit, des images de la raison (un poète, un philosophe en train de lire, un autre contemplant un globe terrestre, un troisième dans une posture rhétorique, une quatrième en méditation, etc.), avec au milieu l'allégorie de la Justice, une balance en équilibre. « Le symbole est clair », observe Félix Paknadel :

l'enthousiasme peut mener à la superstition, mais c'est aussi ce qui inspire tous les arts. [...] dans cet état de liberté, la raison et la science équilibrent facilement ce que la superstition pourrait avoir de dangereux (Paknadel 1989 : 118-9).

Si un corps politique est assez fort pour tolérer l'enthousiasme, la raison peut de même très bien s'en accommoder. Les conséquences des effusions passionnelles ne sauraient en dernière instance être désastreuses, car l'homme de raison pourra toujours en régler la propagation par le rire. Après avoir rassuré ses contemporains sur l'efficacité des dispositifs de contrôle de la société anglaise, Shaftesbury pourra se prêter, quelques années plus tard, à une célébration moins raisonnable de l'enthousiasme :

Je ne sais pas dans la réalité quel goût on trouverait dans la plupart des plaisirs de la vie, s'il n'y avait pas d'*enthousiasme*. Sans lui comment admirerait-on un poème ou un tableau, un jardin ou un palais, une belle taille ou un beau visage⁷⁸? (Shaftesbury 1769 : 25)

1.6 De la figure du peintre enthousiaste dans les discours poétiques français

En admettant qu'une valorisation des dérèglements créateurs nécessite un cadre institutionnel, social et politique suffisamment consensuel pour tolérer les écarts ou les dérogations, il semble indiqué de nous tourner maintenant du côté de la France. Là,

⁷⁸ Shaftesbury note les effets de l'enthousiasme sur son propre discours : « Pour moi, je ne puis m'empêcher de trouver quelque *enchantement* ou *magie* dans ce que nous appelons *enthousiasme*, puisque ayant une fois légèrement touché cette matière, je ne puis la quitter sans un espèce de regret » (Shaftesbury 1769 : 23-24).

effectivement, l'enthousiasme n'est pas l'objet de débats médico-philosophiques; il joue plutôt un rôle actif dans l'émergence des discours académiques sur la pratique de la peinture⁷⁹. Fondée en 1648, l'Académie royale de peinture et de sculpture semble, *a priori*, n'avoir rien à faire avec les délires bachiques de l'Accademia dei Facchini. Les fondateurs jugent d'ailleurs utile d'insister, dans le troisième article des statuts de l'institution, sur le caractère solennel de la vie académique : « Il ne s'y proposera de faire aucun festin ni banquet, soit pour la réception de ceux qui seront jugés dignes d'être du corps de l'Académie, ou pour quelque autre prétexte que ce puisse être » (Heinich 1993 : 27). En même temps qu'il opère une coupure avec l'univers des corporations, le système académique contribue à libérer la peinture des exigences de ses commanditaires traditionnels et, ainsi, à instituer un discours poïétique autonome : la peinture est invitée à se réfléchir, à se théoriser, à se penser selon ses propres termes et dans les limites de sa pratique. Comme le résume Nathalie Heinich, l'Académie participe à une « autonomisation des critères d'excellence, définis et formalisés non plus par les clients mais par les spécialistes d'art formés dans le milieu académique⁸⁰ » (Heinich 1996 : 31).

Le peintre étant appelé à se détacher de l'artisan soumis aux demandes extérieures, ce ne sont plus exclusivement des questions techniques qui animent les débats sur la peinture. Avant d'être un lieu de formation pratique, l'Académie se veut en effet un forum de discussions et de débats théoriques; dans son essence même, l'institution favorise la prolifération des discours. Prenant pour une première fois la parole, le peintre se trouve à émuler les performances orales du poète et de l'orateur : comme l'a vu Lichtenstein, la renaissance de la peinture, en France, est « inséparable d'une renaissance de [la] rhétorique cicéronienne, c'est-à-dire d'une réactualisation du mythe de l'orateur » (Lichtenstein 1999 : 41). Pour plusieurs, en effet, le peintre académique n'est pas un scribe qui recopie le réel, mais un raconteur qui convainc par l'image et séduit par la couleur. S'aventurer sur ce terrain signale déjà une certaine difficulté d'ancrer la performance

⁷⁹ Les Anglais ne s'intéressent que tardivement à la portée picturale de l'enthousiasme. Joshua Reynolds, connaissant fort probablement les débats français, disait dans ses cours qu'un peintre doit « s'échauffer au plus haut degré d'enthousiasme afin de former son image mentale de manière aussi vivante et noble que possible » (Tucker 1972 : 113). Reynolds soutient cependant qu'il faut toujours accorder davantage de crédit à la raison qu'à l'enthousiasme. Pour une étude du contexte anglais, nous renvoyons au chapitre « Enthusiasm and Enlightenment » de l'ouvrage de Timothy Clark intitulé *The Theory of Inspiration* (p. 61-91). Un ouvrage plus général, *Enthusiasm & Enlightenment in Europe, 1650-1850*, paru en 1998 sous la direction de Lawrence E. Klein et Anthony J. La Vopa, s'intéresse aux différents discours de l'enthousiasme dans un contexte plus large.

⁸⁰ Et ce milieu sent le besoin de se défendre contre certains écarts. Heinich cite une *Réforme de la peinture* [1681] proposée par Jacques Restout suggérant « que l'on ferme encore la porte aux libertins et débauchés » (Heinich 1993 : 128). Cette précision aurait-elle été utile si elle ne correspondait pas à une réalité, ou tout au moins à une menace plausible?

rhétorique dans les propriétés du tableau : l'effet rhétorique dépendra-t-il du sujet? de la composition des figures que permet la parfaite maîtrise du dessin si chère à la formation académique? ou de la couleur, propriété plus insaisissable qui s'insinue dans tous les débats du temps à cause de son lien avec l'affect⁸¹?

Le rapprochement entre le peintre et l'orateur devient systématique chez Roger de Piles, qui postule leur équivalence dès son commentaire de *De Arte Graphica* [1688], inaugurant ainsi, comme l'a noté Bernard Vouilloux, « un vaste programme d'interprétation qui revient à rabattre sur la peinture les cinq parties (invention, disposition, éloquence, mémoire, action) de la rhétorique » (Vouilloux 2011 : 246-247). Pour de Piles, peinture et rhétorique ont en commun une forte dimension affective. Avant de s'adresser à la raison, elles parlent aux sens : « Le peintre doit persuader les yeux comme un homme éloquent doit toucher le cœur » (De Piles 1970 : 102-103). Le peintre possède cependant un avantage : son œuvre exerce une séduction directe, instantanée : « Le premier coup d'œil est à un tableau », écrivait de Piles dès 1677, « ce que la beauté est aux femmes » (De Piles 1970 : 80). On verra donc la comparaison du peintre et de l'orateur servir à faire l'apologie du plaisir sensible propre à l'expérience esthétique de la peinture : de Piles, écrit Lichtenstein, fait du rapport au tableau une véritable opération de séduction qui a « tous les caractères du transport amoureux » (Lichtenstein 1999 : 198). S'opposant à l'esprit du système académique, cette « érotique » de la peinture s'inscrit cependant dans le réseau de ses ramifications et plus précisément dans le contexte du Salon, événement originellement destiné à « montrer la production des académiciens hors de toute situation d'échange marchand » (Heinich 1996 : 21).

La comparaison de la peinture et de la performance oratoire n'a pas que des incidences sur la réception de l'œuvre, elle affecte aussi les conditions de sa production. Vers la fin du 17^e siècle, on peut voir les peintres se réclamer d'une intensité performative qui, auparavant, n'appartenait qu'aux arts de la parole⁸². Les discours académiques désignent cette force poétique

⁸¹ Il y a de la subversion dans l'air, comme le suggère Lichtenstein dans son analyse de la période : « [*Le dessin*] représente ainsi, dans la peinture, le principe de centralité définissant la politique du monarque et que les académiciens sont chargés de faire exister dans le domaine des Beaux-Arts. Faire le procès du dessin revient donc à frapper au cœur de l'autorité académique en tant que centre de décision des règles présidant à toute représentation » (Lichtenstein 1999 : 166). Nous ne sommes pas loin, comme le dit Lichtenstein, d'un « attentat politique » (Lichtenstein 1999 : 163).

⁸² Charles Perreault, avocat de formation, recourt au procédé juridique de l'équiparation pour attribuer aux peintres un pouvoir de création égal à celui des poètes, écrivant dans son *Épître à Fontenelle* [1688] : « Les Peintres, les Sculpteurs, les Chantres, les Poètes / Tous ces hommes enfin en qui l'on voit régner / Un merveilleux savoir qu'on ne peut enseigner / Une sainte fureur, une sage manie, / Et tous les autres dons qui forment le génie » (Heinich 1993 :

par le terme classique d'enthousiasme. Ce dernier, en France, est introduit en 1674, dans la traduction du *Traité du sublime* du pseudo-Longin par Nicolas Boileau; l'enthousiasme y est décrit comme une animation de l'âme et du corps de l'orateur constituant une cause possible d'effets sublimes. Vingt ans plus tard, le terme entre dans le dictionnaire de l'Académie Française, où il est défini comme un « moment extraordinaire d'esprit, par lequel un poète, un orateur, ou un homme qui travaille de génie s'élève en quelque sorte au-dessus de lui-même ».

Il reviendra à de Piles de se pencher sur la portée picturale de l'enthousiasme, ce qu'il fait en 1708 dans son *Cours de peinture par principes*. Dans cet essai, il tente le premier d'appliquer les notions de sublime et d'enthousiasme à la peinture⁸³. Concevant ces deux notions comme voisines, et possiblement même comme synonymes⁸⁴, l'auteur se risque tout de même à les distinguer. Tant le sublime que l'enthousiasme, dit-il, sont des effets qui agissent sur le spectateur. Mais alors que le sublime, passant par le contenu de l'œuvre, exige un décodage, l'enthousiasme, lui, ne peut être rattaché à des sujets ou à des motifs particuliers; il agit de manière à la fois moins précise et plus immédiate⁸⁵. L'auteur qualifie son effet d'« instantané », de « brutal » et d'« imprévisible » : le spectateur se laisse « enlever tout à coup et comme malgré lui, au degré d'enthousiasme où le peintre l'a attiré » (De Piles 1989 : 70).

Une telle conception de l'attitude spectatorielle pose problème pour la critique d'art : en tant qu'unique baromètre de l'expérience esthétique, l'enthousiasme n'aurait-il pas le désavantage de rendre caduque toute discussion autour des qualités techniques et stylistiques d'une œuvre? De Piles rejette cette objection : « ce n'est pas un grand malheur », écrit-il à propos de la disparition miraculeuse des tares d'un tableau pour lequel on s'enthousiasme, une œuvre fautive portant à l'enthousiasme serait toujours supérieure à celle d'une « médiocrité correcte »

173). De même, l'enthousiasme est chez de Piles le trait d'union liant tous les arts, « le propre d'un grand peintre et d'un grand poète » (De Piles 1989 : 36). Suivra toutefois une discussion de ce qui est propre au peintre. Considérer le peintre par ses inventions, c'est en faire un poète; par la perspective, c'est en faire un mathématicien; par les proportions du corps, un sculpteur. Le peintre, pour de Piles, déploie son pouvoir de séduction avec une arme qui lui est propre : la couleur, ce par quoi elle « éclaire » le spectateur « en se faisant voir tout d'un coup » (De Piles 1989 : 152-153).

⁸³ Comme le remarque Thomas Puttfarcken, les développements sur les deux notions sont originaux, ce qui n'est pas le cas de l'ensemble de l'ouvrage (Puttfarcken 1985 : 108). Nous renvoyons au chapitre « Effects of Vision and Understanding : Enthusiasm and the Sublime » du livre de Puttfarcken intitulé *Roger de Piles' Theory of Art*.

⁸⁴ « Si on voulait encore m'objecter que tout ce que je dis de l'enthousiasme peut être attribué au sublime, je répondrais que cela dépend de l'idée que chacun attache à ces deux mots » (De Piles 1989 : 75).

⁸⁵ C'est que « l'expressivité du coloris en est la condition picturale de possibilité, l'action corporelle du spectateur fournissant la preuve rhétorique de son efficacité » (Lichtenstein 1999 : 238). Comme le dira Deleuze : « Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. Ce n'est pas une hystérie du peintre, c'est une hystérie de la peinture » (Deleuze 2002 : 53).

(De Piles 1989 : 75). D'ailleurs, de Piles remarquait dans ses *Conversations* que « les ouvrages les plus finis ne sont pas toujours les plus agréables » (De Piles 1970 : 69). Qu'importe, donc, le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse : l'effet se justifie par lui-même sans qu'on ait à tenir rigueur de la cause⁸⁶. Ce qui n'empêche pas de Piles de faire comme Pascal et de s'intéresser à la « raison des effets ». Pour expliquer l'enthousiasme du spectateur, l'auteur doit postuler l'enthousiasme de l'artiste : cet état de saisissement, affirme-t-il, est « commun au peintre et au spectateur ». Mais alors qu'il saisit spontanément et brutalement celui-ci, il se présente plus graduellement chez celui-là. Pour le peintre, l'enthousiasme exige un labeur méthodique. Il faut qu'il « ait travaillé à plusieurs reprises pour échauffer son imagination [...] pour monter son ouvrage au degré que demande l'enthousiasme » (De Piles 1989 : 70). L'enthousiasme du créateur doit être distillé dans une technique maîtrisée⁸⁷, chambré dans une exécution patiente :

et comme un vin nouveau qui exhale violemment ses fumées pour rendre avec le temps sa liqueur plus agréable, [*les peintres*] s'abandonnent à l'impétuosité de leur imagination et [...], laissant évaporer ses premières saillies, ils épurent après quelque temps les images de leur pensées⁸⁸ (De Piles 1989 : 36).

Mais comment le peintre fait-il pour déclencher en lui un enthousiasme contagieux? En suivant l'approche suggérée dans la *Poétique* d'Aristote, c'est-à-dire en se faisant le spectateur de son œuvre. « Pour être un peintre de génie », commente Lichtenstein, « il faut d'abord savoir être un spectateur enthousiaste » (Lichtenstein 1999 : 238). Les meilleurs peintres seraient ainsi ceux qui ont la plus grande sensibilité, trait que de Piles attribue à Rubens, son peintre préféré, et à propos duquel il écrivait, dans les *Conversations*, qu'il « entrait tout entier dans les sujets qu'il avait à traiter, il se transformait en autant de caractères, et se faisait à un nouveau sujet un nouvel homme » (De Piles 1970 : 223). Le peintre, soutient toujours l'auteur dans son *Cours de peinture par principes*, doit « entrer dans son sujet quand il l'exécute »; on parlera d'enthousiasme

⁸⁶ L'esthétique théorisée par de Piles, comme l'a vu Lichtenstein, « rend caduques toutes les discussions portant sur l'adéquation de la représentation à un réel qui serait son origine » (Lichtenstein 1999 : 238).

⁸⁷ Le rendu des formes visibles par le dessin, pour de Piles, va de soi; de même qu'on doit présumer qu'un orateur connaît la grammaire, de même « ne dit-on point que le peintre doit savoir dessiner pour imposer aux yeux puisqu'on le suppose pareillement » (De Piles 1970 : 103).

⁸⁸ Diderot fera tenir un tel rôle à l'analogie du vin dans le *Paradoxe sur le comédien* : « Celui que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède. Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux » (Diderot 1981 : 140).

lorsqu'il incarnera authentiquement les passions qu'il cherche à représenter (De Piles 1989 : 222).

De Piles suggère donc au peintre de s'imprégner de son sujet en consultant le plus grand nombre de sources possible (textes ou tableaux), et le plus souvent possible, car c'est la profondeur sympathique qui permettra à l'œuvre de déclencher l'enthousiasme : « quand [*le Vrai*] est joint à l'enthousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement; il le ravit avec violence sans lui donner le temps de retourner sur lui-même » (De Piles 1989 : 70). Suivant le conseil qu'adressait le pseudo-Longin aux orateurs, de Piles propose de même au peintre qu'il stimule son enthousiasme en s'imaginant le jugement des plus grands sur son œuvre. Ces moyens, écrit-il, « enflammeront ceux qui sont nés avec un puissant génie » et donneront au moins un peu de chaleur aux peintres médiocres⁸⁹ (De Piles 1989 : 73). Mais en excitant la passion du peintre, l'enthousiasme ne l'empêche-t-il pas de se conformer aux règles de son art? En élevant le peintre au-delà du convenu, ne menace-t-il pas de porter son œuvre au-delà du convenable? De Piles devance la critique en répondant que lorsque l'enthousiasme va trop loin, lorsqu'il marque le déraillement du génie plutôt que son acmé, il échappe aux limites de sa propre définition. Seuls ceux qui « brûlent d'un feu doux » et égal peuvent régler la force de l'enthousiasme et le tenir en bride⁹⁰; aux œuvres réchauffées par un enthousiasme « juste et raisonnable », préparé et maîtrisé, l'auteur oppose les « productions qui sont des songes de fièvre chaude », œuvres d'un « génie de feu » à l'imagination surexcitée, entré violemment dans l'enthousiasme (De Piles 1989 : 72).

Privilégiant la sensation (et s'intéressant à la « raison de ses effets »), cette perspective qu'emprunte de Piles pour traiter de la peinture est étroitement liée à l'émergence de l'amateur d'art, nouveau type de spectateur ayant des goûts et des attentes bien différents de ceux des mécènes traditionnels : c'est l'impact sensible de l'œuvre, et non son message politique ou religieux, qui se met à primer. Ce processus ne fait que prendre de l'ampleur au fur et à mesure

⁸⁹ David Augustin Brueys, contemporain de Roger de Piles, avait été le premier à soulever, dans son *Histoire du fanatisme* [1692], la possibilité que les délires (religieux) puissent être volontairement entretenus par une série de techniques : « puisque certains hommes sont plus volontiers enclins à ces extases en raison d'une indisposition corporelle naturelle et d'un désordre humoral, il est possible que d'autres tirent parti artificiellement de leur tempérament » (Crignon-De Oliveira 2006 : 342).

⁹⁰ Ailleurs, de Piles poursuit cette métaphore en observant que « le Peintre doit se servir de son Génie comme d'une monture » (De Piles 1970 : 68). Près d'un demi-siècle plus tard, Albert-Henri de Sallengre se souviendra d'une même analogie chez Athénée de Naucratis : « Puisque, selon Athénée, le vin est le grand cheval des poètes, il n'est pas étonnant que la plupart d'entr'eux s'enivrent [...]. Mais lorsqu'ils sont à jeûn, ils ne sont montés que sur des bidets » (Sallengre 1798 : 114).

que progresse le 18^e siècle, qui continue de placer la notion d'enthousiasme au centre de ses préoccupations. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], Jean-Baptiste Dubos poursuit la réflexion de de Piles sur la dimension poétique de l'enthousiasme⁹¹, cherchant à appuyer sa compréhension de l'état d'exception sur des observations plus rigoureusement physiologiques. Dubos affirme ainsi que le génie artistique tiendrait à deux choses : la condition préalable essentielle est un « arrangement heureux des organes du cerveau », la seconde, qui en dépend, est la « qualité du sang », qui est appelé « à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination ». On semble trouver ici la résonance physiologique de la facture du tableau : un dessin solide, qui arrange heureusement les formes, et de la couleur, qui vient animer celles-ci. Sans une bonne conformation du cerveau, « la fermentation la plus heureuse du sang » ne peut aboutir qu'au délire; mais, sans échauffement sanguin, l'artiste ne peut rendre la nature que de manière froide et servile, car « les peintres et les poètes ne peuvent inventer de sang-froid ». Dubos précise plus loin : « Lorsque la qualité du sang est jointe avec l'heureuse disposition des organes, ce concours favorable forme, à ce que je m'imagine, le génie poétique ou pittoresque » (Dubos 1967 : 143-144). Ceux qui remplissent ces deux conditions physiologiques du génie pourront créer dans l'enthousiasme, « ivresse du Parnasse » que Dubos oppose à celle de Bacchus, quant à elle déconseillée aux artistes, car « elle fait perdre beaucoup de temps, et met encore un jeune artisan hors d'état de faire bon usage de celui qu'elle lui laisse » (Dubos 1967 : 165).

Voilà donc resurgir une forme d'ivresse qui a besoin d'autres intoxicants que la simple création inspirée. Bien que sensé, l'avis prudent de Dubos n'est pourtant pas partagé par tous. Voulant donner suite à l'*Éloge de la folie* d'Érasme, Albert-Henri de Sallengre rédige en 1714 un *Éloge de l'ivresse*, collage extensif de fragments et de citations⁹² qui célèbrent les vertus poétiques du vin. Ce breuvage, écrit Sallengre, « semble donner plus d'étendue à l'âme, la nourrir, l'élever; il l'échauffe, anime l'esprit, augmente ses forces en les rassemblant, et le rend plus subtil, plus délié » (Sallengre 1798 : 52). Toutes qualités utiles au processus poétique, qu'il soit celui du poète ou bien du peintre, artiste sur lequel Sallengre ne se prononce pas. Si l'*Éloge de l'ivresse* n'apporte aucune nouveauté aux débats sur l'enthousiasme « pittoresque », il montre,

⁹¹ Il soutient en outre que l'enthousiasme « rend les peintres poètes et les poètes peintres » (Dubos 1967 : 141).

⁹² Ne retenons que cet extrait d'un obscur poème d'André-François Boureau-Deslandes, qui écrit : « Les bons poètes doivent boire le jour et la nuit. [...] Mon âme est émue, agitée, et le cruel Bacchus me possède tout entier. J'entre en fureur, ô mes chers convives! J'entre en fureur de plus en plus » (Sallengre 1798 : 130).

par ses nombreuses rééditions (1715, 1720, 1734 et 1798⁹³), que l'imaginaire de l'ivresse est toujours aussi vivace au 18^e siècle.

Parallèlement à ces résurgences bachiques, l'empirisme français se penche à son tour sur la problématique de l'enthousiasme. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Condillac témoigne des défis que lancent à la raison ces moments d'intensité inspirée. Le philosophe soulève d'abord la difficulté de saisir, par l'auto-analyse, un état qui brouille la perception que l'on pourrait en avoir au moment de son apparition : « On ne peut analyser l'enthousiasme quand on l'éprouve, puisqu'alors on n'est pas maître de sa réflexion : mais comment l'analyser quand on ne l'éprouve plus? ». Pourtant, l'enthousiasme a des effets indiscutables; Condillac, avec son siècle, considère les plus beaux ouvrages de la poésie et des beaux-arts comme autant de preuves de son action. Or, dit le philosophe, « la connaissance des effets doit conduire à la connaissance de leur cause ». Si les résultats de l'enthousiasme sont si saisissants, si impressionnants, c'est que, dans un sens, l'enthousiasme est lui-même un saisissement, une impressionnabilité du sujet créateur : c'est grâce à lui que l'artiste, tout autant que l'amateur, « peut se mettre à la place du vieil Horace de Corneille », et saisir d'une manière directe, affective, les pensées, les motivations et les passions qui animent une œuvre. En dernier lieu, Condillac suggère d'adopter une conduite scientifique en mettant ensemble toutes les œuvres propres à susciter l'enthousiasme, ce qui permettrait d'en déduire des caractéristiques communes. Il serait ainsi possible, en « conservant son sang-froid », d'« imiter l'enthousiasme » pour obtenir à coup sûr le chef-d'œuvre. Ce projet, on s'en doute, restera lettre morte (Condillac 2010 : 84-86).

Quoi qu'il en soit de ses incidences sur la pratique des arts, l'approche rationaliste de Condillac déclenche, au milieu du siècle, un intérêt accru pour l'enthousiasme dans son rapport à la peinture. L'année suivant la parution de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Charles Batteux accorde, dans *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1747], son attention à l'enthousiasme, ce « terme que tout le monde entend assez ». « Assez » ne suffit pas à Batteux, qui déplore l'absence d'une définition satisfaisante : « Tantôt c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique : tantôt c'est une ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble et d'admiration en présence de la Divinité » (Batteux 2011 : 52). L'auteur met cette

⁹³ Ou, comme le veut la page frontispice de l'édition, « L'an de la vigne 555 » à l'« Imprimerie du vieux Silène, Bacchopolis ».

imprécision sur le compte que ce sont des enthousiastes qui, justement, ont parlé d'enthousiasme. Peut-être influencé par l'analyse de Dubos, Batteux propose de concevoir l'enthousiasme comme un phénomène à deux composantes : il s'agirait pour lui de la combinaison d'une « vive représentation de l'objet dans l'esprit » et d'une « émotion du cœur proportionnée à cet objet » (Batteux 2011 : 56). Dit autrement, l'enthousiasme consisterait en la contemplation intérieure d'une idée ou d'une chose accompagnée d'une émotion déclenchant le besoin de la rendre à l'extérieur dans une forme déterminée, il va sans dire, par les règles auxquelles sont soumis chacun des arts.

La nouveauté, chez Batteux, est d'affirmer que l'enthousiasme se rapporte au sens de la vue : en effet, c'est seulement par la contemplation de la nature que le « cœur plein de feu noble » de l'artiste peut s'embraser et lui faire voir le monde autrement (Batteux 2011 : 53). L'intensité de l'émotion est telle, dans l'enthousiasme, que le peintre s'oublie, et qu'il est projeté, en esprit, « au milieu des choses qu'il veu[t] représenter » (Batteux 2011 : 55). Dans la mesure où la peinture reste figurative, l'enthousiasme vient donc intensifier le rapport affectif du peintre à son sujet, ce qui devra en retour se traduire par une intensification du rapport affectif du spectateur au tableau. Aussi, il ne faut pas comprendre l'enthousiasme comme le sommet de la subjectivité du peintre, mais comme l'état en vertu duquel il s'imprègne de son sujet⁹⁴. La puissance visionnaire du peintre ne mène donc pas à l'invention débridée, mais au rechargement affectif des sujets classiques. On le voit par cette dernière remarque : le point d'ancrage de l'enthousiasme dans l'œuvre demeure toujours incertain. Fortement associé à la couleur chez certains, il peut aussi se rabattre sur le sujet même du tableau.

1.7 L'imaginaire poétique de l'*Encyclopédie*

Au milieu du 18^e siècle, la notion d'enthousiasme est encore suffisamment débattue pour qu'on décide de lui accorder un long développement dès la première édition de l'*Encyclopédie*⁹⁵

⁹⁴ En 1707, Antoine Houdar de la Motte, dans son « Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier », décrit la fureur poétique comme « ce génie heureusement échauffé qui sait mettre les objets sous les yeux et peindre les diverses passions de leurs véritables couleurs »; cette inspiration fait en sorte que le poète « est obligé d'imiter la nature, soit dans les tableaux qu'il trace, soit dans les discours qu'il prête à ses personnages » (Kerslake 2000 : 131).

⁹⁵ Nous renvoyons le lecteur à l'édition numérique de l'ouvrage proposée par la University of Chicago, la plus complète et la mieux documentée parmi toutes les reproductions proposées en ligne : encyclopedia.uchicago.edu.

[1755]. Or, ce ne n'est pas à un esthéticien, ni à un critique d'art, ni encore à un philosophe que l'on demande de rédiger l'entrée sur l'enthousiasme mais à un historien de la danse : Louis de Cahusac⁹⁶. Ce dernier, pourtant familier avec le sens antique du terme, choisira d'aborder l'enthousiasme sous l'angle de la poïétique. La définition alambiquée et prolix⁹⁷ qu'il produit pour l'occasion montre bien la difficulté qu'ont les théoriciens français à concilier l'affectif et l'intellectuel dans une seule notion qui devrait, selon ses apologues, marquer le sommet de l'un et de l'autre, et même la justification de l'un par l'autre. Néanmoins, Cahusac met le doigt sur un problème inhérent aux théories de l'enthousiasme, problème dont les penseurs français se sont souvent rendus coupables. Pour lui, on a eu tendance à conclure trop rapidement de la cause à l'effet : « on a cru qu'un homme devait être tout à fait hors de lui-même pour pouvoir produire les choses qui mettaient réellement hors d'eux-mêmes ceux qui les voyaient ou qui les entendaient ». Cette méprise, qui émane de la transposition erronée de l'état de l'auditeur en celui, supposé, de l'orateur, n'est pas un phénomène spécifique au 18^e siècle : c'est la même erreur qui aurait conduit les écrivains de l'Antiquité à comparer abusivement la performance poétique au délire prophétique. Alors que celui-ci, pour Cahusac, constitue une perversion de la raison ordinaire, celle-là relève d'un art fondé sur des principes et des règles. Si l'enthousiasme esthétique est un ravissement sensible, l'enthousiasme poïétique, lui, est plutôt le « chef-d'œuvre de la raison ».

Mais lorsque vient le temps pour Cahusac d'expliquer cet enthousiasme raisonnable⁹⁸, il recourt paradoxalement au même expédient qu'il dénonçait pour avoir institué l'idée fautive d'un

⁹⁶ Un an avant sa participation à l'*Encyclopédie*, Cahusac s'était penché, dans son *Traité historique de la danse* [1754], sur les performances inspirées de l'Antiquité : commençant dans la mesure, celles-ci se transformaient sous l'effet d'une possession divine (d'une « *fureur sacrée* ») en « trémoussements violents » et en « contorsions rapides ». C'est alors, écrit Cahusac, que les prophètes inspirés rendaient leurs oracles, reçus comme une vérité par une foule crédule ou superstitieuse (Cahusac 1971 : 41). Jacques Rancière a récemment mesuré l'importance des écrits de Cahusac sur la danse, chez qui est opposée « la perfection expressive du langage des gestes aux conventions formelles de l'art de cour ». Ce renversement, note Rancière, annonce le paradigme esthétique qui caractérise le modernisme artistique (Rancière 2011 : 25).

⁹⁷ Le 13 novembre 1756, Voltaire écrit à d'Alembert que le lecteur « n'a que faire d'un si long discours pour savoir que l'enthousiasme doit être gouverné par la raison » (Caragnon 2008 : 70).

⁹⁸ La notion d'enthousiasme se retrouve dans bon nombre d'articles de l'*Encyclopédie*, et plusieurs auteurs esquissent des définitions qui, lorsqu'elles ne se contredisent pas, s'obscurcissent mutuellement. Par exemple, Louis de Jaucourt écrit à la rubrique « Poésie » que, en tant que causes et moyens de l'art poétique, « l'enthousiasme et le sentiment sont une même chose ». Le même auteur, à l'article « Ode », explique que l'enthousiasme « n'est autre chose qu'un sentiment quel qu'il soit [...] produit par une idée », en autant, précise-t-il, que ce soit l'artiste qui l'éprouve. Le dix-septième tome de l'*Encyclopédie*, livré en décembre 1765, contient une série d'articles inédits, dont une sous-division de l'article sur l'enthousiasme ne concernant que la peinture. Rédigé par Jaucourt, l'article consiste en un résumé du *Cours de peinture par principes*. Plusieurs phrases sont d'ailleurs reproduites

dérèglement créateur : il rabat une affection esthétique sur un comportement poétique. L'exemple qu'il donne d'un amateur de peinture faisant l'expérience d'un tableau est probant à cet égard :

Une surprise vous arrête, vous éprouvez une émotion générale, vos regards comme absorbés restent dans une sorte d'immobilité, votre âme entière se rassemble sur une foule d'objets qui l'occupent à la fois; mais bientôt rendue à son activité, elle parcourt les différentes parties du tout qui l'avait frappée, sa chaleur se communique à vos sens, vos yeux lui obéissent et la préviennent : un feu vif les anime; vous apercevez, vous détaillez, vous comparez les attitudes, les contrastes, les coups de lumière, les traits des personnages, leurs passions, le choix de l'action représentée, l'adresse, la force, la hardiesse du pinceau [...]

Intense, la jouissance esthétique décrite par Cahusac relève moins du détraquement sauvage de l'observateur que de son élévation progressive vers la vérité de la représentation, processus variant, dit l'auteur, « selon le différent degré de connaissances antérieures » (ce qui la met à l'abri du fanatisme⁹⁹). Cahusac ne peut s'empêcher de s'imaginer que cette élévation doit être de même nature que la jubilation poétique : le ravissement esthétique, écrit-il, « est une image [...] de ce qui se passe dans l'âme de l'homme de génie, lorsque la raison, par une opération rapide, lui présente un tableau frappant et nouveau qui l'arrête, l'émeut, le ravit et l'absorbe ». Encore ici, l'« enthousiasme qui admire » est résultat, ou au moins reflet, de l'« enthousiasme qui produit ».

Aussi Cahusac doit-il trouver une définition de l'enthousiasme qui corresponde aux deux moments de l'expérience artistique, ce qu'il fait en écrivant que l'enthousiasme est une « émotion vive de l'âme à l'aspect d'un tableau neuf et bien ordonné qui la frappe et que la raison lui présente ». Chez l'artiste, c'est l'imagination qui tient lieu de toile de fond; la raison est le pinceau qui y trace une « image toute de feu¹⁰⁰ ». Pour expliquer les rapports entre l'imagination,

intégralement, ce qui démontre que l'ouvrage constitue toujours une référence plus d'un demi-siècle après sa publication.

⁹⁹ Jusqu'à l'apparition des premiers émois révolutionnaires, la question du fanatisme n'occupera pas les débats français. Sur les plans confessionnel, politique et institutionnel, la France du milieu du 18^e siècle affiche plus de stabilité que l'Angleterre du 17^e siècle. De toute évidence, les épanchements artistiques de la minorité aristocratique ne menacent pas le pouvoir établi. Ce n'est que lorsque l'enthousiasme devient une expérience collective qu'il prête à caution. Aussi, le substantif « enthousiasme » a-t-il une connotation plutôt positive, le qualificatif « enthousiaste » varie-t-il selon le contexte, alors que son usage pluriel « enthousiastes » affiche une connotation plutôt négative.

¹⁰⁰ Mary D. Sheriff a signalé le caractère sexiste des théories de l'enthousiasme, faisant remarquer qu'une fureur artistique comme activité excessive s'oppose à une fureur *utérine* qui serait pure réceptivité. En cherchant à tirer l'enthousiasme du côté de la raison plutôt que de l'affect ou de l'imagination, Cahusac témoignerait, selon Sheriff,

la raison et la passion, toutes trois nécessaires à la manifestation de l'enthousiasme, Cahusac se rallie au modèle proposé par Batteux : d'abord la vision, ensuite la passion créatrice. Devant le tableau mental produit par l'action combinée de l'imagination et de la raison, l'artiste est saisi d'une « émotion vive » qui le pousse au désir de l'exprimer dans la matière, désir si impérieux qu'il exclut tous les autres : « Ainsi, sans que rien puisse le distraire ou l'arrêter, le peintre saisit son pinceau et la toile se colore, les figures s'arrangent, les morts revivent ». Aucune question d'ordre technique ne vient faire obstacle à la matérialisation de la vision : dans la description de Cahusac, le pinceau n'est pas l'outil de l'artisan, mais la baguette du chef d'orchestre, dont la moindre agitation occasionne les effets les plus marqués. Concernant l'artiste, l'enthousiasme est un « mouvement impétueux, dont l'essor donne la vie à tous les chefs-d'œuvre des arts » : « Sans enthousiasme », résume en substance Cahusac, « point de création ».

Compte tenu du rôle central joué par la vision dans le processus poétique, Cahusac place la peinture au cœur de ses réflexions sur l'enthousiasme. Cette capacité de s'enthousiasmer est pourtant commune à tous les créateurs qui, faisant égal emploi de l'imagination, de la raison et de l'émotion, ne se contentent pas de suivre les diktats de la tradition ou d'imiter leurs contemporains : sont mentionnés, en plus du peintre, le sculpteur, le poète, le musicien, le dramaturge, l'architecte et même le jardinier. L'enthousiasme qui les anime est en retour partagé par tous ceux qui apprécient leurs œuvres :

Il est de la nature de l'enthousiasme de se communiquer et de se reproduire; c'est une flamme vive qui gagne de proche en proche, qui se nourrit de son propre feu, et qui loin de s'affaiblir en s'étendant, prend de nouvelles forces à mesure qu'elle se répand et se communique.

Ou, lus concrètement et plus simplement : « On ne voit point sans enthousiasme une tragédie intéressante, un bel opéra, un excellent morceau de peinture, un magnifique édifice, etc. ».

d'un désir de maintenir les beaux-arts à distance des dispositions physiques et mentales associées aux femmes (Sheriff 2004 : 19). Diderot entreprendra lui aussi de viriliser cet aspect de la création qui semble relever de l'abandon : « Jamais un homme ne s'est assis, à Delphes, sur le sacré trépied » (Diderot 1988 : 171), remarquera-t-il, insinuant que même les poètes les plus inspirés gardent contrôle d'eux-mêmes. Cet imaginaire, par ailleurs, n'est pas propre au contexte français : Timothy Clark remarque que, dans l'Angleterre du 17^e siècle, « male enthusiasts were seen as pathologically feminized or unmanly in their apparent lack of self-control » (Clark 1997 : 63). De même, Griselda Pollock et Rozsika Parker ont découvert un portrait anonyme de Lavinia Fontana, peintre bolognaise de la fin du 16^e siècle, la montrant en proie à une sorte d'« hystérie poétique » : « this medallion shows a woman seated at her easel, seized by some strange form of lunacy and ecstasy, her hair on end, eyes enlarged and staring upwards » (Parker et Pollock 1981 : 25). Pollock et Parker déduisent de cette image qu'il n'y a pas de fureur créatrice au féminin : le dérèglement de la femme peintre relève soit de la folie, soit de l'hystérie.

L'ordre des exemples est significatif. Du côté de la réception esthétique, le théâtre a préséance sur la peinture. C'est là, reconnaît Cahusac, que l'enthousiasme produit ses effets les plus remarquables, là où la correspondance entre l'enthousiasme qui produit (le comédien) et celui qui admire (le spectateur) est rendue manifeste. Après la levée du rideau, l'enthousiasme « augmente par degrés, il passe de l'âme des acteurs dans celle des spectateurs » et « à mesure que ceux-ci s'échauffent, le jeu des premiers devient plus animé; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive et rapide des joueurs se renvoie ». D'Alembert, dans son « Éloge de Nivelles de La Chaussée » [1754], parle à ce propos d'une « commotion électrique » du sentiment théâtral.

Cette contagion propre à l'enthousiasme, le 18^e siècle continue de se l'expliquer par la sympathie, notion alimentant particulièrement les réflexions des philosophes anglais : David Hume s'y intéresse dans son *Traité de la nature humaine* [1739], Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757] et Adam Smith en fait la pièce angulaire de sa *Théorie des sentiments moraux* [1759]. Dans l'*Encyclopédie*, Louis de Jaucourt définit la sympathie comme une « convenance d'affection et d'inclination [...] communiquée, répandue, sentie avec une rapidité inexplicable », une « conformité de qualités naturelles, d'idées, d'humeurs et de tempéraments, par laquelle deux âmes assorties se cherchent, s'aiment, s'attachent l'une à l'autre, se confondent ensemble¹⁰¹ ». La sympathie fournit une base explicative permettant de rendre compte de l'échange affectif propre à la performance théâtrale, l'enthousiasme en désignant le plus haut degré d'intensité. Cette situation échappe bien entendu à la peinture puisqu'il n'y a pas simultanéité dans la production et dans la réception. Diderot fait un constat similaire à propos du texte écrit lorsque, dans l'article « Éclectisme », il soutient que, pendant l'Antiquité, il y avait peu de danger à lire Plotin mais beaucoup à l'entendre, car un auditoire nombreux contribuait à « élever son esprit et enflammer sa bile » : si l'enthousiasme qui « admire » stimule trop celui qui « produit », on risque la « maladie épidémique ». Péril de la rhétorique partagé par la performance musicale, à propos de laquelle Diderot notait, dans la *Lettre sur les sourds muets* [1751], qu'« il est de la nature de tout enthousiasme de se communiquer et de s'accroître par le nombre des enthousiastes ».

¹⁰¹ Burke définit la sympathie comme une « espèce de substitution, au moyen de laquelle nous sommes mis à la place d'un autre homme, et recevons, à bien des égards, les mêmes sensations qu'il éprouve » (Burke 1973 : 79). Hume avait écrit, dans son *Treatise on Human Nature* [1739] : « The passions are so contagious, that they pass with the greatest facility from one person to another, and produce correspondent movements in all human breasts » (3, III, §3).

Dans l'article sur la « Fureur », Diderot pousse plus loin encore la réflexion sur l'inégalité des arts vis-à-vis de l'enthousiasme en affirmant que son intensité n'est pas seulement liée à la dimension performative de chacun d'entre eux, mais aussi à leurs exigences spécifiques :

Il semble que l'artiste devrait concevoir cette fureur avec d'autant plus de force et de facilité que son génie est moins contraint par les règles. Cela supposé, l'homme de génie qui converse deviendrait plus aisément enthousiaste que l'orateur qui écrit, et celui-ci plus aisément encore que le poète qui compose. Le musicien qui tient un instrument et qui le fait résonner sous ses doigts serait plus voisin de cette espèce d'ivresse que le peintre qui est devant une toile muette. Mais l'enthousiasme n'appartient pas également à tous ces genres et c'est la raison pour laquelle la chose n'est pas comme on croirait d'abord qu'elle doit être. Il est plus essentiel au musicien d'être enthousiaste qu'au poète, au poète qu'au peintre, au peintre qu'à l'orateur, et à l'orateur qu'à l'homme qui converse. L'homme qui converse ne doit pas être froid, mais il doit être tranquille.

Si l'enthousiasme vient plus naturellement dans les situations qui se prêtent à l'échange sympathique, à la spontanéité et à l'improvisation (la peinture, ici, arrive en fin de liste), il est plus frappant et certainement plus essentiel dans les pratiques soumises aux règles les plus contraignantes : le peintre a, plus que l'orateur, besoin de l'enthousiasme.

Diderot constate ainsi qu'« il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme », remarque qui ne s'éloigne pas des postulats de Cahusac. Cependant, Diderot ne développe pas ses réflexions dans la même perspective : contrairement à Cahusac, il ne cherche pas à fonder une sorte de métaphysique de l'enthousiasme où s'équilibreraient la raison, l'émotion et l'imagination. S'intéressant à la dynamique des affects (ce qui les module, les intensifie, les rend plus contagieux), le philosophe renoue avec l'une des caractéristiques fondamentales de l'enthousiasme poétique : l'activation de la capacité de l'artiste à se plonger dans le sujet de sa représentation¹⁰². Diderot, en effet, définit l'enthousiasme comme un « mouvement violent de l'âme par lequel nous sommes

¹⁰² Dans l'article consacré au « Génie », Jean-François de Saint-Lambert apporte une précision qui aurait juré avec le tableau que trace Cahusac de l'état d'impressionnabilité caractérisant l'enthousiasme : « [*dans sa chaleur, le génie*] ne dispose ni de la nature ni de la suite dans ses idées, il est transporté dans la situation des personnages qu'il fait agir; il a pris leur caractère ». Saint-Lambert se concentre toutefois sur la figure du philosophe enthousiaste. Celui-ci, plus près d'un Shaftesbury que d'un Locke, d'un Platon que d'un Aristote, « ne voit souvent des idées abstraites que dans leur rapport avec les idées sensibles. Il donne aux abstractions une existence indépendante de l'esprit qui les a faites; il réalise ses fantômes, son enthousiasme augmente au spectacle de ses créations, c'est-à-dire de ses nouvelles combinaisons, seules créations de l'homme ». Comme l'artiste, ce philosophe ne se soucie pas du vrai ou du faux; cependant, il accélère, par son esprit d'invention, les « progrès de la philosophie ».

transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ». L'artiste qui en est frappé entre dans un état visionnaire, voire hallucinatoire :

nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisées à leur place : ce ne sont que nos idées que nous apercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voient des êtres animés, nos oreilles entendent des voix. Si cet état n'est pas de la folie, il en est bien voisin.

Si cet enthousiasme prédomine dans un ouvrage, écrit Diderot, il « répand dans toutes ses parties je ne sais quoi de gigantesque, d'incroyable, d'énorme », d'où le danger pour les arts qui ne sont pas soumis à un ensemble de règles ou de contraintes techniques.

En 1757, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, le philosophe décrit avec plus de précisions le développement de l'enthousiasme poétique. Tout commence, dit-il, par une méditation sur la nature. Le calme faisant place à l'émotion, l'« imagination s'échauffe » et la « passion s'émeut » (Diderot 1981 : 46). L'enthousiasme monte alors par degrés :

Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe, d'une manière délicieuse et rapide, jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement; c'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche. Si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui. Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur. Il ne connaîtrait de soulagement qu'à verser au dehors un torrent d'idées qui se pressent, se heurtent et se chassent (Diderot 1968 : 98).

D'abord le frémissement, puis la chaleur, la flamme et finalement l'incendie qui finit par se propager de manière incontrôlée. Dans le brasier de l'enthousiasme, l'artiste (ici le poète) est submergé par sa puissance visionnaire : il ne peut se défaire des « spectres » qui le hantent qu'en les déversant tout d'un coup, sous la forme d'un torrent qui ne manquera pas de submerger à son tour l'auditeur¹⁰³.

¹⁰³ Proche collaborateur de Diderot, le Suisse Jacques-Henri Meister avancera dans ses *Lettres sur l'imagination* que l'inspiration se manifeste dans un état mitoyen entre la veille et le sommeil, état pouvant résulter d'une méditation prolongée sur un même objet, sur une même idée, dans le silence de la nature ou dans l'obscurité. Dans ce demi-sommeil, affirme Meister, « des scènes entières, des tableaux suivis ou décousus se succèdent à la vue de notre sens intérieur, tantôt avec lenteur, et tantôt avec rapidité ». Ces images « purement intuitives » sont à la source de ce que « le génie paraît inventer de plus sublime et de plus étonnant » : « c'est peut-être dans cette même situation, que les hommes de génie ont conçu les beautés les plus originales de leurs ouvrages » (Meister 1799 : 19-22).

Par conséquent, Diderot ne cessera de multiplier les appels à la modération¹⁰⁴ : dans ses *Essais sur la peinture* [1766], par exemple, le philosophe rappelle aux peintres la nécessité d'équilibrer la chaleur et la sagesse, le sang-froid et l'ivresse, de manière à ce que ni l'enthousiasme ni la raison ne prédominent sur l'autre (Diderot 1968 : 720). Devant faire preuve d'une sensibilité empathique hors du commun (celle-là qui est attendue de l'observateur d'un tableau comme du spectateur d'un drame), le peintre est appelé à surpasser sa passivité initiale en démontrant la maîtrise de son langage formel. En somme, l'artiste ne doit pas être le spectateur ému de sa propre création : il lui faut beaucoup de jugement, de la pénétration mais pas de sensibilité excessive (Diderot 1981 : 127). Nous sommes ici aux antipodes de la *Poétique* d'Aristote, où l'acteur est d'autant plus persuasif qu'il ressent les passions de son personnage. Diderot, en effet, s'oriente vers une poétique de la sobriété qui tient à distance l'expérience du destinataire de l'œuvre (l'émoi) et celle de son destinataire (la concentration), réflexion trouvant son aboutissement dans le *Paradoxe sur le comédien* [1773-1777]. Curieusement, c'est par un rapprochement avec la maturation du vin que Diderot exprime le plus clairement son expulsion de la passion du jeu dramatique :

Celui que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme, et que l'âme se possède. Le vin de la meilleure qualité est âpre et bourru lorsqu'il fermente; c'est par un long séjour dans la tonne qu'il devient généreux (Diderot 1981 : 140).

La qualité de l'ivresse esthétique ne dépend pas de la force de l'alcool mais de son vieillissement contrôlé, constat qui, pour Diderot, ne vaut pas seulement pour l'acteur, mais pour tous les artistes :

Et pourquoi l'acteur différencierait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent; ils tiennent de l'inspiration. [...] C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme (Diderot 1981 : 130).

¹⁰⁴ Ce qui n'est pas le cas de Rousseau qui, dans ses *Confessions* [1782], déplore qu'on ne puisse garder des traces du rêve d'un fiévreux : « quelles grandes et sublimes choses on verrait sortir quelquefois de son délire! » (II, 7).

Ce dernier passage est singulier car, d'un même souffle, sont prononcés les mots d'« inspiration » et d'« enthousiasme », la première se rattachant aux « moments tranquilles et froids », le second à un « délire » qu'il reviendrait au « sang-froid » de tempérer. Partagé par le spectateur et l'artiste, l'enthousiasme est, pour Diderot, une bouffée de chaleur, une ivresse qui facilite l'institution d'un échange empathique. L'inspiration, de son côté, n'appartient qu'à l'artiste, lui permettant de refroidir l'enthousiasme afin d'en obtenir une forme stable, consistante. Mais si les meilleures œuvres sont celles qui concilient le chaud et le froid, Diderot n'invalide pas pour autant les produits d'un enthousiasme fort, à condition qu'il ait été longuement chambré :

si, doué d'intrépidité, de suffisance et de verve, [*le comédien*] compte sur la prestesse de sa tête et l'habitude du métier, cet homme vous en imposera par sa chaleur et son ivresse, et que vous applaudirez à son jeu comme un connaisseur en peinture sourit à une esquisse libertine où tout est indiqué et rien n'est décidé. [...] Plus de travail ne leur donnerait pas ce qui leur manque et pourrait bien leur ôter ce qu'ils ont. Prenez-les pour ce qu'ils valent, mais ne les mettez pas à côté d'un tableau fini¹⁰⁵ (Diderot 1981 : 183).

À tout prendre, la chaleur excessive, en art, vaut mieux que le froid, et un excès d'enthousiasme est toujours préférable à une raison trop sèche.

1.8 Dernières délibérations autour de la notion d'enthousiasme

Au-delà de ces réflexions générales autour de la conciliation de la passion et de la raison dans le travail artistique, il importe de rappeler que la notion d'enthousiasme, depuis la publication de l'*Encyclopédie*, s'est vue étudiée par un spécialiste de la danse (Cahusac) et par un critique fêru de performance théâtrale (Diderot). Ceci explique les déplacements constants de point de vue au sujet du médium de la peinture. D'un côté, ces déplacements pourraient nous indiquer que la peinture, art de représentation, est en voie de devenir un art d'expression. En

¹⁰⁵ « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle mieux qu'un beau tableau? », demandait Diderot dans son Salon de 1767, avant de répondre : « C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes; [...] c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie ». Roger de Piles soutenait que « les Ouvrages les plus finis [...] ne sont pas toujours les plus agréables; et les tableaux artistement touchés [*sic*] font le même effet qu'un discours, où les choses n'étant pas expliquées avec toutes leurs circonstances, en laissent juger le lecteur, qui se fait un plaisir d'imaginer tout ce que l'Auteur avait dans l'esprit » (De Piles 1970 : 69). On rapporte de même que certains académiciens « se refusent à préparer leurs toiles par des esquisses, en prétendant que l'œuvre achevée, qui n'en serait que la copie, serait privée de feu » (Michel 2012 : 260).

revanche, une telle approche sensible aux dispositions corporelles a pour conséquence qu'il devient difficile de savoir si les auteurs ont recours à des figures empruntées aux arts performatifs pour aborder la peinture, ou au champ lexical de la peinture pour traiter des arts performatifs.

Cette confusion persiste chez Voltaire, qui rédige une définition de l'enthousiasme pour les besoins de son *Dictionnaire philosophique* [1764]. D'entrée de jeu, le philosophe remarque que le terme s'est si bien intégré à la langue de son siècle qu'il renvoie à un ensemble très diffus d'affects : « approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, rage, etc. ». D'où la nécessité de revenir au sens premier du mot et de le replacer dans son contexte d'origine : les oracles pythiques. Ne pouvant prêter foi au phénomène de la possession divine, Voltaire interprète l'enthousiasme comme un processus strictement physiologique, une « agitation intérieure » qui n'est rien d'autre qu'une « émotion d'entrailles¹⁰⁶ » (Voltaire 1964 : 175). La réduction de l'enthousiasme à un dérèglement corporel entraîne un rapprochement avec le *Problème XXX.I*, lequel n'avait pas hésité à évoquer l'ivresse éthylique : « L'enthousiasme », remarque Voltaire, « est comme le vin; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, et de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison est tout à fait détruite » (Voltaire 1964 : 177).

Si les débats anglais autour de l'enthousiasme imprègnent la réflexion de Voltaire, celui-ci, à l'instar des esthéticiens français, accorde davantage d'attention à la dimension poétique de la disposition enthousiaste. Le philosophe s'interroge donc sur la façon dont la raison peut dominer l'épanchement passionnel : comment, demande-t-il de manière tout à fait rhétorique, le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme? Question à laquelle il répond en évoquant le schéma classique du dessin et de la couleur :

c'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison tient alors le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions, alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit (Voltaire 1964 : 177).

Description assez sommaire qui consiste en une énième répétition de l'idée admise selon laquelle la création artistique est affaire de raison et d'émotion, de technique et de sensibilité. Mais

¹⁰⁶ Diderot est aussi d'avis que le génie n'est qu'« une certaine conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs » (Diderot 1968 : 19). Dans *Le rêve de d'Alembert* [1769], il fait dire au médecin Bordeu que les « poètes, les artistes, les gens à imagination, les hommes pusillanimes, les enthousiastes et les fous » sont tels parce que la nature les a pourvus d'un métabolisme singulier, différent de celui des brutes, des imbéciles ou des philosophes (Diderot 1972 : 226).

l'intérêt de la définition de Voltaire, qui n'a jamais démontré de goût particulier pour les beaux-arts, tient moins à sa précision qu'à sa diffusion : le *Dictionnaire philosophique*, en effet, est l'objet d'une grande attention médiatique et l'ouvrage connaîtra de nombreuses rééditions.

Cette définition de l'enthousiasme tombe en tout cas entre les mains du sculpteur Étienne Maurice Falconet, qui y réagit de manière positive :

Il n'y a pas un mot à perdre de ce tableau, tant le peintre et le statuaire y sont visibles. Leurs moyens, la marche successive de leurs opérations, tout, en un mot, y est présenté avec assez de précision pour faire comprendre comment le poète pense, compose, exécute (Falconet 1970, III : 280).

Jugeant satisfaisante la notion d'un « enthousiasme raisonnable », Falconet critique toutefois sa monopolisation par la poésie : « elle n'est pas exclusivement », écrit-il, « le partage des grands poètes » (Falconet 1970, III : 280). L'idée selon laquelle l'enthousiasme constituerait le trait d'union entre tous les créateurs indépendamment de leur médium n'est pas neuve : elle remonte au moins aux écrits de Charles Perreault et de Roger de Piles. La nouveauté réside dans l'explication que Falconet se risque à donner de l'accaparement de l'enthousiasme par la poétique :

Chaque poète a dit en cent manières qu'un dieu l'inspirait; chaque lecteur l'a répété; et de poète en poète, de lecteur en lecteur, l'inspiration ne pouvait manquer de s'établir. Nous n'écrivons pas sur le marbre ou sur la toile : *Un dieu me l'inspira*¹⁰⁷ (Falconet 1970, III : 279).

Il fallait un sculpteur pour s'étonner de la force de cet imaginaire sans chercher à l'invalider. Les poètes, constate en somme Falconet, sont avantagés du fait que leur médium, la parole, permet d'énoncer à même l'œuvre le processus créatif l'ayant rendue possible. Un plasticien n'a pas cette chance, car il doit s'effacer de l'œuvre sous peine de rompre l'illusion visuelle. Pour Falconet cependant, l'enthousiasme n'a pas à être déclaré de vive voix : la réussite artistique parle d'elle-même. Il faut être aveugle ou généralement insensible, conclut-il, pour ne pas réaliser que le *Laocoon*, par exemple, est le « produit de l'enthousiasme » (Falconet 1970, III : 280). Ici comme ailleurs, l'auteur se contente de postuler une correspondance entre l'effet et sa cause.

¹⁰⁷ L'observation avait été faite deux siècles plus tôt par Léonard de Vinci, qui déplorait que les peintres ne furent pas considérés comme des artistes à part entière : « Il est bien vrai que si les peintres avaient été capables de louer leurs œuvres de leur plume comme vous le faites, ils ne demeureraient pas sous une si vile appellation ».

Si Falconet ne s'embarrasse pas d'élucider la nature d'un état qui, pour lui, semble aller de soi, il en va autrement pour l'abbé Sérán de la Tour qui, dans *L'art de sentir et de juger en matière de goût* [1762], s'affaire à clarifier la dimension poétique de l'enthousiasme. Cherchant à détailler les étapes de son fonctionnement, l'auteur indique d'abord la manière dont l'artiste peut le susciter : « L'on n'entre dans l'enthousiasme [...] qu'en s'oubliant soi-même pour se confondre, se transformer, s'identifier avec l'objet que l'on veut peindre » (Sérán de la Tour 1970 : 197). Cette dissolution empathique, nous l'avons vu, est un trait récurrent des théories de l'enthousiasme. Non moins caractéristique est l'étape suivante, que Sérán de la Tour décrit dans des termes proches de ceux de Cahusac :

un grand tableau présenté à l'imagination, un désir violent de le rendre aussi vivement qu'on le conçoit, sans savoir comment on le pourra, mais un désir si ardent, si passionné, si despotique, qu'il élève celui qu'il anime au-dessus de son être (Sérán de la Tour 1970 : 184-5).

Normalement, ici, l'auteur se serait contenté de réitérer le lien nécessaire entre ce saisissement et la raison. Sérán de la Tour, cependant, va plus loin; faisant l'effort de se mettre dans la peau de l'artiste, il évoque l'angoisse du créateur qui doit maintenant transposer cette représentation mentale dans une œuvre concrète, dans sa matière :

Tout est pénible alors; la disposition des parties principales, l'ordre dans lequel il faut les placer, le ton, les nuances, le coloris que l'on doit leur donner : ces détails essentiels épuisent et fatiguent en absorbant. On cherche, on rencontre; on perd, on retrouve; on préfère, on abandonne, on reprend; on produit avec complaisance, on rejette avec douleur, mais par nécessité, même ce qui est beau, parce qu'il ferait déplacé (Sérán de la Tour 1970 : 185).

Apparaît ici un lexique (« pénible », « épuisement », « fatigue », « perte », « abandon », « rejet », « douleur ») qui ne conviendrait plus à décrire un enthousiasme purement esthétique : l'état que décrit Sérán de la Tour est bel et bien celui d'un créateur ayant à composer avec des défis techniques. Le désir « despotique » de l'artiste se heurte à la réalité matérielle de l'œuvre.

Après un certain moment, cependant, les tensions se résorbent et l'artiste trouve la solution aux problèmes formels qui le torturaient. Le soulagement est tel qu'il jette l'âme dans une « ivresse » (le mot est de Sérán de la Tour) qui bouleverse la perception du temps et de l'espace : « Dans ces moments d'enfancement, les heures sont des instants, les besoins se taisent;

tout ce qui nous environne est aussi loin de nous que s'il en était séparé par un intervalle immense » (Séran de la Tour 1970 : 185-187). La temporalité du quotidien est remplacée par celle de l'enthousiasme qui, dans sa deuxième phase, continue de guider le créateur vers l'accomplissement final. Il le fait par une sorte d'automatisme : la violence, l'activité et le feu des passions s'accordent alors quasi miraculeusement aux règles de la raison et, si l'artiste s'y conforme, il le fait « sans y réfléchir, sans même y songer, et il en étend presque toujours les bornes¹⁰⁸ » (Séran de la Tour 1970 : 191). Nous reconnaissons ici la figure du génie qui, possédant une maîtrise infuse de son art, réussit à en relever les standards et à en étendre le champ d'action.

Dans le schéma tracé par Séran de la Tour, l'enthousiasme incarne la temporalité créatrice du génie. Les deux notions sont, comme on peut le penser, intimement liées. C'est du moins la compréhension qu'en a le peintre Michel-François Dandré-Bardon, qui, dans son *Traité de peinture* [1765], fait de l'enthousiasme le « transport divin d'un génie créateur » : « Il faut que l'homme de génie, s'élevant à propos au-dessus des règles, qu'il sait respecter à propos, hasarde des traits qui décèlent l'enthousiasme » (Dandré-Bardon 1765 : 146). Nous voici revenus à l'acception classique de la *bravura*, ce geste excessif par lequel l'artiste confirme et dépasse à la fois les règles de son art. Dans l'ensemble, Dandré-Bardon n'ajoute pas grand-chose aux discours sur l'enthousiasme, se contentant de revisiter des lieux communs qui, de toute évidence, continuent à circuler dans les milieux artistiques français de la deuxième moitié du 18^e siècle. Le principal intérêt de sa réflexion émane de sa profession de peintre : après de Piles, Dandré-Bardon n'est que le deuxième de son métier à se prononcer sur l'enthousiasme.

Les deux artistes n'apportent aucune explication relative aux formes et aux sujets qui s'accorderaient le mieux à l'enthousiasme. Ils s'intéressent plutôt à des considérations d'ordre historique. À l'instar de son prédécesseur, Dandré-Bardon conçoit les chefs-d'œuvre du passé comme autant de « sources bienfaisantes, d'où s'élèvent d'heureuses vapeurs, qui échauffent le génie ». Le peintre croit qu'il est ainsi possible de cultiver l'enthousiasme en passant par « l'étude des grands maîtres, et l'émulation de marcher sur leurs traces, de les atteindre, et même s'il se peut, de les surpasser » (Dandré-Bardon 1765 : 170). Ce rapport passionnel au passé, il est intéressant de le noter, ne s'inscrit pas uniquement dans l'idéal et dans la pédagogie académiques

¹⁰⁸ Si l'artiste échoue à convaincre de son enthousiasme, et « si la magie de l'art ne porte pas l'âme à ce degré de délire, elle ne verra dans ces grands traits que du ridicule et de l'extravagance » (Séran de la Tour 1970 : 218).

qui encouragent le lien avec la tradition. Il coïncide, en France, avec l'émergence du néoclassicisme, un mouvement qui réintroduit dans l'art des questions d'engagement moral; dans un contexte de révolution, l'enthousiasme est en voie de renouer avec son acception de fanatisme.

C'est à cette époque que Kant décide de se pencher sur l'enthousiasme, notion d'importance capitale pour son entreprise épistémologique. Empruntant à la fois aux critiques anglaises du délire religieux et aux éloges français de l'enthousiasme créateur, le philosophe vise à clarifier le sens de ce dernier terme ainsi qu'à en déterminer la portée. Dès l'*Essai sur les maladies de la tête* [1764], Kant distingue deux formes d'exaltation, l'une, négative, qui se rapproche du fanatisme [*Schwärmerei*] et l'autre, positive, qui tient de l'élévation de l'esprit [*Enthusiasmus*]. Dans les deux cas, le sujet voit s'altérer ses facultés, et principalement sa faculté de sentir qui est « enivrée des nouveautés et de la foule des effets que son esprit lui fournit » (Kant 1990 : 178). Mais alors que le fanatique, dont la faculté de juger est viciée, se persuade que cet état est dû à une « communion directe et extraordinaire avec une nature supérieure », l'enthousiaste continue à s'appuyer « sur beaucoup de jugements d'expérience exacts » (Kant 1990 : 69). Aussi l'enthousiasme est-il, pour Kant, une sensibilité morale dépassant la mesure, une « forme tout à fait brillante de démence qui peut coexister avec un grand génie » et sans laquelle, s'autorise-t-il à dire, « rien de grand n'a été accompli [...] dans le monde » (Kant 1990 : 66).

Cette évaluation positive persiste jusqu'à la *Critique de la faculté de juger* [1790] où le philosophe réitère que l'enthousiasme est une altération de la capacité de sentir laissant intacte la faculté de juger : « L'Idée du bien accompagnée d'émotion se nomme *enthousiasme*. Cet état d'âme semble à ce point sublime que l'on prétend communément que sans lui on ne peut rien faire de grand » (Kant 1984 : 108). Toutefois, l'*Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798] vient introduire une forme intermédiaire d'exaltation qui contribue à diminuer la distance entre le délire du fanatique et celui de l'enthousiaste : l'extravagance [*Insania*]. Kant décrit celle-ci comme un « délire doublé d'émotion » perturbant la faculté de juger : le sujet délirant, submergé par la passion, peine à mettre de l'ordre dans ses idées. Or, le philosophe rapproche explicitement cet état de la fureur poétique¹⁰⁹ [*furor poeticus*]. Ce dérèglement, tel que le dépeint

¹⁰⁹ Kant donne de ce phénomène une explication socio-économique fort pertinente, postulant que la présomption d'inspiration se serait formée autour de l'indépendance du poète qui, contrairement au prosateur asservi aux commandes extérieures, doit attendre et « saisir l'instant d'une disposition favorable du sens interne où s'épancheront, d'eux-mêmes, images et sentiments, dans toute leur vie et leur force » (Kant 2008 : 140). Jean Burgos

Kant, n'a rien de la noblesse de l'enthousiasme :

l'esprit est captivé par des analogies, qu'il confond avec les concepts de choses semblables; et ainsi l'imagination, par un jeu qui, en liant les choses disparates, ressemble à l'entendement, donne l'illusion d'une universalité, qui réunirait ces représentations. Les malades de ce genre sont pour la plupart satisfaits; ils composent des inepties, et se complaisent dans la richesse d'un réseau de concepts qui peuvent, croient-ils, concorder. Cette sorte de folie ne peut pas être guérie; comme la poésie en général, elle est créatrice et sa diversité amuse (Kant 2008 : 172).

Le génie, au moment où il élabore son œuvre, peut à juste titre être qualifié d'enthousiaste : porté par l'émotion et la raison, il réussit, en se conformant aux règles, à fixer une nouvelle norme dont devront tenir compte les générations suivantes. L'artiste délirant, écrit Kant, est quant à lui « aux limites du génie » : involontairement original, il invente de nouvelles règles pour faire tenir ensemble les idées qui lui viennent et le passionnent¹¹⁰ (Kant 2008 : 153). Le philosophe pose donc son verdict : « échapper aux règles et s'exalter, ce serait donner expression à une folie originale peut-être, mais qui ne saurait être exemplaire et ne saurait donc être mise au compte du génie » (Kant 2008 : 171-172). Une invention que la raison ne peut facilement rattacher à une catégorie de l'expérience a forcément une valeur bien relative.

Ce qui ne manquera pas de nous intéresser, c'est que Kant rapproche l'extravagance de l'ivresse, « un état contre nature qui prive du pouvoir d'ordonner ses représentations sensibles selon les lois de l'expérience » (Kant 2008 : 122). Le philosophe énumère ainsi plusieurs substances (« certains champignons, le Porsch, l'acanthé sauvage, la Chica des Péruviens, l'ava des Indiens des mers du Sud, l'opium [...] les boissons fermentées, le vin et la bière, ou l'esprit qu'on en extrait, l'eau de vie ») qui, absorbées en quantité suffisante, dérèglent l'imagination et empêchent provisoirement le sujet d'ordonner ses représentations sensibles¹¹¹ (Kant 2008 : 125). Il va sans dire que Kant condamne sévèrement cette extravagance volontaire, beaucoup moins

dira de même que « ce qui va définir une écriture "poétique", par opposition à une écriture "économique" qui vise la seule représentation du message à transmettre, c'est justement que les signes qu'elle ordonne relèvent d'une gestuelle qui font d'elle une manifestation, et une manifestation contemporaine de son énonciation; d'où son caractère "présentatif" et non pas "représentatif" » (Burgos 1998 : 45).

¹¹⁰ Dans *Rêves d'un visionnaire* [1766], Kant écrit qu'il « arrive à des poètes en délire de prophétiser quelquefois [...] lorsque de temps à autre il advient qu'ils tombent juste » (Kant 2013 : 127).

¹¹¹ Plus loin, Kant suggère que ces substances « contre nature et factices » pourraient servir à l'analyse des mécanismes de l'esprit, procédé qui ne serait pas pour lui sans présenter certains avantages, mais qu'il faudrait en dernier lieu écarter sous prétexte qu'« un délire provoqué artificiellement pourrait facilement devenir un vrai délire » (Kant 2008 : 165). Jacques-Joseph Moreau de Tours ne tiendra pas compte de cette mise en garde et verra dans le haschich le moyen d'expérimenter et d'analyser l'état d'esprit de l'aliéné.

« amusante » que la folie des poètes.

Ces dernières réflexions, que l'on pourrait rattacher à celles de Voltaire, démontrent une proximité renouvelée des débats sur l'enthousiasme poétique et des discours sur la physiologie de l'ivresse. Alors qu'il est devenu impossible de soutenir sérieusement que le créateur puisse être habité par une force surnaturelle, la possibilité que l'ivresse puisse jouer un rôle dans l'inspiration artistique refait surface. Dans un chapitre de son *Tableau de Paris* [1781] consacré aux vins, Louis-Sébastien Mercier suggère de manière bien rabelaisienne de faire boire les meilleures bouteilles aux artistes : « le verre en sera échauffé ; il en naîtra quelques traits heureux », car ils y trouveront « la gaieté légère et brillante, si nécessaire aux écrits et à la Santé¹¹² » (Milner et Châtelain 1983 : 151). L'ivresse, bien sûr, ne conduit pas au génie, mais elle peut tout au moins délier la plume un peu sèche de certains écrivains. Une dizaine d'années auparavant, un médecin suisse avait pourtant mis en doute les bénéfices du vin pour les créateurs. Dans *De la santé des gens de lettres* [1768], Samuel Auguste David Tissot rejetait toute activité susceptible de stimuler un cerveau déjà surtaxé par l'effort intellectuel :

[*le vin*] a d'ailleurs un inconvénient très grand pour [*les gens de lettres*], et qui seul devrait les déterminer à s'en priver, c'est qu'il porte puissamment les humeurs à la tête et augmente par là les maladies de cette partie, auxquelles les études disposent déjà si fortement. [...] L'on a remarqué souvent que les personnes qui ne buvaient que de l'eau avaient le génie plus net, la mémoire plus ferme, les sens plus exquis (Tissot 1768 : 181-182).

Bien qu'elles diffèrent dans leurs causes, les stimulations de l'ivresse et de la création exposent aux mêmes dangers; pour Tissot, la sollicitation excessive de l'un ou l'autre des organes entraîne un dérèglement complet du métabolisme. Complétant son rapprochement entre le créateur passionné et celui qu'on appellerait aujourd'hui le toxicomane, Tissot remarque à quel point il est difficile de convaincre les artistes de modifier leurs habitudes :

La première difficulté qu'on a à vaincre avec les gens de lettres quand il s'agit de leur santé, c'est de leur faire convenir de leurs torts; ils font comme les amants qui s'emportent quand on ose leur dire que l'objet de leur passion a des défauts; d'ailleurs ils ont presque tous cette fixité dans leurs idées que donne l'étude et qui augmentée par cette bonne

¹¹² Louis de Jaucourt, dans l'article « Ivrognerie » de l'*Encyclopédie*, écrivait qu'« une liqueur enivrante qu'on prend avec modération » peut avoir des effets bénéfiques sur la poésie, remarquant cependant que « la vapeur légère qui jette la vivacité dans l'esprit, devient par l'abus une épaisse fumée qui produit la déraison, l'embarras de la langue, le chancellement du corps, l'abrutissement de l'âme ».

opinion de soi-même dont la Science enivre trop souvent ceux qui la possèdent, fait qu'il n'est point aisé de leur persuader que leur conduite leur est nuisible (Tissot 1768 : 122).

Si l'approche physiologique gagne en considération dans la seconde moitié du 18^e siècle, elle ne viendra pas immédiatement orienter les débats sur l'enthousiasme créateur. Alors que se prépare la Révolution, celui-ci disparaît des discours esthétiques français. Cette éclipse coïncide dans un premier temps avec l'ébranlement de l'Académie, institution qui, par son nom et son origine, tire sa légitimité du pouvoir royal. Dans un second temps, le triomphe du néoclassicisme, style visant à exclure tout rapport passionnel à l'œuvre d'art, vient assujettir l'esthétique au politique. Dès lors, l'enthousiasme retrouve son acception de fanatisme, connotation dont il ne s'était jamais complètement dégagé¹¹³.

Peut-on encore célébrer la capacité d'un individu unique à s'élever au-dessus du commun alors qu'est violemment remise en cause la divinité de la personne royale? La réponse est donnée par le tarissement des discours à propos de la notion poétique d'enthousiasme. Encore une fois, il faudra attendre que les tensions sociales et politiques se résorbent pour assister à la reprise des discussions autour des dispositions créatrices exceptionnelles. C'est à ce moment que nous verrons la problématique de l'enthousiasme s'enrichir de la physiologie de l'ivresse.

¹¹³ Après la Révolution française, de multiples publications dénoncent les ivresses de sang et de vin qui seraient les vraies causes de l'enthousiasme révolutionnaire (Nahoum-Grappe 1991 : 180). Hippolyte Taine mettra quant à lui les effusions révolutionnaires sur le compte d'une déficience sympathique de l'aristocratie : « on ne savait pas sortir de soi-même, se transporter en des points de vue distants, se figurer les états étranges et violents de l'esprit humain »; les hommes des salons, poursuit-il, « sont incapables d'entrer dans les sentiments d'un bourgeois, d'un villageois; ils se figurent le paysan, non pas tel qu'il est, mais tel qu'ils voudraient le voir » (Taine 1986 : 150).

CHAPITRE 2

LE ROMANTISME PICTURAL ET L'IVRESSE

All pictures that's painted with sense and with thought,
Are painted by madmen, as sure as a groat;
For the greatest the fool is the pencil more blest,
And when they are drunk they always paint best.

— William Blake (1808-1811)

Dans les *Confessions of an English Opium-Eater*, Thomas de Quincey rapporte une rumeur selon laquelle Johann Heinrich Füssli, pour concevoir ses tableaux, aurait volontairement ingéré de la viande crue¹¹⁴. Pragmatique, De Quincey propose que le peintre, s'il cherchait à obtenir des visions fantastiques, aurait plutôt dû à cette fin recourir à l'opium (De Quincey 1990 : 139). La suggestion a quelque chose d'anachronique car, au tournant du 19^e siècle, il n'est pas encore concevable d'assimiler l'état créateur à celui de l'ivresse, sauf sous le mode de la métaphore. Prenons pour exemple William Blake qui écrit à William Hayley le 23 octobre 1804 : « Excuse my enthusiasm, or rather madness, for I am really drunk with intellectual vision whenever I take a pencil or graver into my hand, even as I used to be in my youth » (Tucker 1972 : 149).

Si le contexte particulier de l'Angleterre voit poindre quelques dérogations aux normes académiques¹¹⁵, il en va autrement en France. Les peintres néoclassiques qui dominent alors la scène ne sont pas des visionnaires, mais des historiens recomposant les hauts faits du passé dans de savantes mises en scène qui s'adressent aux enjeux politiques et sociaux du présent. Dans l'immense chantier qu'est la société française de la fin du 18^e siècle, le peintre devient une figure publique soumise aux mêmes exigences morales que sa peinture : il doit incarner la rigueur, le calme et l'abnégation. Dire que le moment est mal choisi pour célébrer et pratiquer l'ivresse serait un euphémisme. Nulle place, dans ce contexte, pour le délire individuel. Ni pour l'enthousiasme, d'ailleurs, à moins qu'il ne soit canalisé dans l'action révolutionnaire. C'est cette effervescence collective, politiquement motivée et dirigée, qui semble à l'époque subsumer tout

¹¹⁴ Allan Cunningham précisera, dans les *Vies des peintres anglais illustres*, que ce serait des côtes de porc que le peintre d'origine suisse aurait mangées avant d'exécuter *Le Cauchemar*.

¹¹⁵ En 1769, Joshua Reynolds prévenait les jeunes peintres que l'enthousiasme seul ne pouvait mener jusqu'à l'accomplissement de l'œuvre d'art. Blake, en réponse à ce sage conseil, annote ainsi son exemplaire du cours de Reynolds : « Mere Enthusiasm is the All in All! » (Mee 2003 : 257).

autre forme d'intoxication. Il faudra donc attendre que se dissipent les remous des premières années révolutionnaires pour que l'acception poétique de l'enthousiasme refasse surface.

2.1 Rôles et fonctions de l'enthousiasme artistique chez Mme de Staël

C'est Germaine de Staël qui se charge de rouvrir le débat sur la valeur poétique et esthétique de l'enthousiasme. Lectrice de Kant et correspondante de Schelling, elle adopte la perspective de l'idéalisme pour s'opposer aux approches françaises de l'enthousiasme qui, comme nous l'avons vu, tendaient de plus en plus à un historicisme nourri par la physiologie. Rejetant à la fois l'ironie acerbe d'un Voltaire et le matérialisme d'un Diderot¹¹⁶, Mme de Staël cherche à réinsuffler à la notion la signification morale et religieuse dont elle s'était progressivement départie au cours du 18^e siècle. Bien qu'il apparaisse dès ses premières œuvres, le terme d'enthousiasme renvoie d'abord vaguement, comme le déplorait Voltaire, à toute une série d'affects plus ou moins reliés¹¹⁷. Graduellement, cependant, le champ référentiel de l'enthousiasme se restreint : Mme de Staël en donne une première définition dans *De la littérature*, définition qu'elle étend aux beaux-arts dans *Corinne ou l'Italie* et qu'elle systématise dans *De l'Allemagne*¹¹⁸.

Avant d'appartenir au discours de la création artistique, l'enthousiasme relève, chez Mme de Staël, d'une problématique sociale et culturelle. C'est sur le plan de l'éthique, et non de la poétique, qu'il trouve d'abord son champ d'action : « tout est moralité dans les sources de l'enthousiasme », écrit-elle dans *De la littérature*, l'amour de la vertu étant le « seul enthousiasme que la réflexion ne désavoue pas » (De Staël 1991 : 362). L'enthousiasme, pour Mme de Staël, est l'impulsion permettant de s'élever au-dessus des trivialités et des bassesses du monde contingent. Un manuscrit de l'essai *De l'Allemagne* précise ainsi que « si l'âme est sans enthousiasme, elle s'affaisse et se perd dans l'existence physique » (De Staël 1960A : 197).

¹¹⁶ Mme de Staël déclare même que le matérialisme aurait fait « du mal à la nation en tarissant les sources de l'enthousiasme » (Staël 1960, I : 221).

¹¹⁷ Ce qui, comme le remarque Jonathan P. Clark, était aussi le cas en Allemagne, là où le concept de *Schwärmer* avait, dans le dernier quart du siècle, perdu toute clarté de définition (Clark 1990 : 564). Il n'avait cependant perdu ni sa pertinence ni son actualité, comme en fait foi sa présence au centre de nombreux débats.

¹¹⁸ Bien qu'ils ne diffèrent pas énormément du texte final, certains des manuscrits de cet ouvrage jettent un éclairage plus précis sur le rôle de l'enthousiasme dans les beaux-arts. Nous ajouterons, entre les parenthèses bibliographiques, la lettre renvoyant au manuscrit cité (A, B ou C).

L'enthousiasme permet donc de quitter le monde sensible. On le voit bien, alors, animer l'inspiration littéraire; mais on peut se demander ce qu'il en est des arts comme la sculpture et la peinture qui seraient tenus, par nature, de s'attacher aux apparences. Dans *De la littérature*, enthousiasme et peinture forment un couple antinomique : les beaux-arts, dénonce Mme de Staël, « ramènent les hommes vers les sensations, et ils inspirent à l'âme une philosophie voluptueuse, une insouciance raisonnée, un amour du présent, un oubli de l'avenir très favorable à la tyrannie » (De Staël 1991 : 205). Ainsi tombe une condamnation aux forts accents platoniciens : indépendamment des thèmes édifiants qu'ils peuvent représenter et des valeurs qu'ils véhiculent, les beaux-arts demeurent soumis par essence au despotisme sensoriel du moment présent.

Dans le « Discours préliminaire » constituant l'introduction à son essai sur la littérature, Mme de Staël n'était pourtant pas aussi catégorique, accordant aux beaux-arts la capacité de susciter une forme d'enthousiasme :

Les proportions régulières des statues antiques, l'expression calme de certains tableaux, l'harmonie de la musique, l'aspect d'un beau site dans une campagne féconde, nous transportent d'un enthousiasme qui n'est pas sans analogie avec l'admiration qui inspire le spectacle des actions honnêtes (De Staël 1991 : 66-67).

Le puritanisme esthétique de Mme de Staël la conduit à adopter, au sujet des arts visuels, une position plutôt formaliste : il ne peut y avoir d'enthousiasme esthétique que lorsqu'on réussit à faire abstraction du contenu d'une œuvre d'art. Ce n'est pas l'exactitude du rendu, ni la charge émotive de la représentation, ni même encore sa finalité didactique qui priment, mais le sentiment d'équilibre qui se dégage de l'ensemble. Difficile de concevoir une plus vive opposition avec la théorie du sublime dont l'enthousiasme, historiquement, avait eu tendance à se rapprocher. L'esthétique de Mme de Staël ne privilégie pas l'étonnement et le saisissement, mais le repos du cœur et de la pensée dans des formes rassurantes. Contrairement au sublime, dont les effets peuvent s'avérer négatifs (crainte, vertige, disparition du moi, etc.), l'enthousiasme staëlien se reconnaît à la disparition de tout sentiment d'angoisse, de manque et de découragement¹¹⁹.

Avec les années, Mme de Staël en vient à révoquer sa condamnation des beaux-arts. Ces derniers, en dépit d'une compromission avec le monde sensible qu'il serait injuste de leur

¹¹⁹ Les bizarreries inventées ou naturelles sont, dans le grand ordre des choses, des accidents superficiels détournant l'attention et les forces de l'individu (De Staël 1991 : 68). Elle pourra déclarer : « l'enthousiasme que le beau idéal nous fait éprouver, cette émotion pleine de trouble et de pureté tout ensemble, c'est le sentiment de l'Infini qui l'excite » (Staël 1960, V : 12).

reprocher, peuvent en effet parvenir à apaiser le sujet (à l'anesthésier, en quelque sorte¹²⁰) par l'atteinte de l'équilibre formel. Mais ils y arrivent aussi, contrairement à ce que laissent entendre des commentaires antérieurs, par leur contenu. Bien qu'ils dépendent de l'illusion sensorielle, les actions vertueuses que mettent en scène les beaux-arts peuvent, par désir d'émulation, avoir des effets bénéfiques pour l'édification morale de l'observateur. C'est dans *Delphine* que s'effectue la réconciliation avec l'enthousiasme :

Il me semblait que l'enchantement des beaux-arts s'emparait pour la première fois de mon être et j'éprouvais un enthousiasme, une élévation d'âme dont l'amour était la première cause, mais qui était plus encore que l'amour lui-même¹²¹ (Staël 2000, I : 156).

Un tel ravissement semble autrement plus intense que l'apaisement esthétique évoqué dans *De la littérature*. L'enthousiasme des beaux-arts, ici, prend la forme d'une impulsion, d'une animation.

Dans *Corinne*, Mme de Staël écrit que « cette sorte d'ébranlement [...] est la source de la beauté idéale dans les arts, de la religion dans les âmes solitaires, de la générosité dans les héros, du désintéressement parmi les hommes » (Staël 1985 : 85). Remarquons que l'enthousiasme vient de retrouver son effectivité poétique : non seulement est-il lié au sentiment du beau, il en est aussi l'origine. C'est dans le tressaillement de l'enthousiasme que l'artiste insuffle à son œuvre les qualités qui susciteront l'élévation morale du spectateur. S'il en est ainsi, c'est parce que l'enthousiasme constitue une disposition vertueuse à la générosité; il n'est pas, pour Mme de Staël, l'expression d'une passion mais un don de soi spontané et sincère. Un même sentiment prévaut dans *De l'Allemagne*, où il est écrit qu'« il n'y a rien de beau dans l'âme, dans le génie, dans les arts, dans la figure même qui ne soit de l'enthousiasme », ce pourquoi « la littérature et les arts ne peuvent exister sans [lui] » (Staël 1960, V : 198).

Dans cet ouvrage qui marquera son époque, Mme de Staël indique on ne peut plus clairement qu'elle entend prendre l'enthousiasme dans son acception étymologique première. Si le réflexe est le même que celui de Voltaire, on constate que le résultat est diamétralement opposé à la position du philosophe : « Le sens de ce mot chez les Grecs en est la plus noble définition :

¹²⁰ La métaphore pourrait cacher autre chose de plus physique. Les frères Goncourt ont suggéré que Mme de Staël abusait de l'opium (Yvoret 1991 : 118), dépendance qui expliquerait sa sensiblerie. Ce commentaire, qu'il soit fondé ou non, doit se lire dans la perspective des préjugés fin-de-siècle associant opiacés et féminité.

¹²¹ Précisons toutefois que l'enthousiasme de *Delphine* survient à l'audition d'une pièce musicale chantée; « beaux-arts » est donc entendu ici dans une acception plutôt large. Malgré l'adoucissement de la position de Mme de Staël au sujet de la peinture, elle se refuse encore à lui accorder la possibilité d'ébranler positivement l'observateur.

l'enthousiasme signifie *Dieu en nous* » (Staël 1960 : 188). Mme de Staël doit donc s'affairer à distinguer ce sentiment divin du fanatisme, ce qu'elle fait dans une analyse qui ne manque pas de rappeler les rigoureuses catégorisations de Kant :

Le fanatisme est une passion exclusive dont une opinion est l'objet; l'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle : c'est l'amour du beau, l'élévation de l'âme, la jouissance du dévouement, réunis dans un même sentiment qui a de la grandeur et du calme (De Staël 1960 : 187-188).

Nous voilà revenus plus près de la définition présentée dans *De la littérature*, où l'enthousiasme tenait moins du « tressaillement » moral et physique pouvant animer le spectateur et l'artiste que du calme contemplatif portant au-delà des formes sensibles. Effectivement, Mme de Staël croit qu'« il n'est point de sentiment plus propre à la recherche des vérités abstraites ». C'est pourquoi il convient mieux à la méditation philosophique¹²² qu'au labeur artistique. L'auteur admet ainsi qu'« il porte peut-être en général à la tendance contemplative qui nuit à la puissance d'agir » (De Staël 1960, V : 195). Aussi lui oppose-t-elle le caractère :

Le caractère fait mieux connaître les hommes, l'enthousiasme les choses. L'enthousiasme est plus fidèle au but, le caractère aux moyens. L'enthousiasme découvre mieux la vérité, et le caractère sait mieux défendre ce qu'il en sait¹²³ (Staël 1960A, V : 195).

Malgré un long développement autour du concept, Mme de Staël en reste ultimement au niveau des généralités, aboutissant à une énième réitération de l'idée selon laquelle l'enthousiasme seul ne peut suffire à la création de l'œuvre d'art : « C'est la réunion de l'enthousiasme et du caractère qui est la vraie gloire humaine » (Staël 1960A, V : 195).

Il est ainsi possible de concevoir ces réflexions comme un symptôme de l'usure conceptuelle de l'enthousiasme, qui perd sa place centrale dans les débats esthétiques pour passer dans la langue populaire. Le sociologue Dan Sperber a donné une explication générale des

¹²² Cette faculté de désintéressement caractérise les plus grands philosophes et les meilleurs scientifiques, car ce sont ceux « qui songent le moins à briller » qui atteignent les plus nobles résultats (De Staël 1960, V : 201); c'est toujours « du côté des sentiments vulgaires qu'est l'erreur » (De Staël 1960, V : 203). Lessing constitue pour Mme de Staël l'exemple du philosophe enthousiaste : « Dialecticien spirituel et serré dans ses arguments, l'enthousiasme pour le beau remplissait cependant le fond de son âme; il avait une ardeur sans flamme, une véhémence philosophique toujours actives, et qui produisait, par des coups redoublés, des effets durables » (De Staël 1960, II : 62).

¹²³ Il y a des cultures de la pensée, de la foi et de l'enthousiasme (l'Allemagne) et des cultures de l'action, de la politique et du caractère (la France). Mme de Staël soutient que la réunion féconde du caractère et de l'enthousiasme est nécessaire aux « nations libres » (De Staël 1960, V : 196).

phénomènes d'érosion culturelle de ce type en observant qu'une répétition de « représentations d'une même teneur peut en diminuer la pertinence et inciter les individus soit à s'en désintéresser, soit à les ré-interpréter différemment » (Sperber 1996 : 159-160). Or, si la notion d'enthousiasme agonise, la nécessité, en ce début de siècle, de réfléchir l'état poétique semble quant à elle investir d'une importance croissante. En ce qui concerne la pratique de la peinture, ce n'est pas l'idéalisme allemand qui fournira une nouvelle grille d'interprétation du saisissement créateur, mais une discipline en pleine émergence : la physiologie.

2.2 Stendhal et la poétique picturale de l'exaltation

Le projet d'une réinterprétation de l'enthousiasme est au cœur de l'œuvre de Stendhal. Ce dernier, le lecteur des romans classiques tels que *Le rouge et le noir* ou *La chartreuse de Parme* le sait, aime à faire de ses protagonistes des enthousiastes au sens fort du terme. Julien Sorel ou Fabrice Del Dongo, pour ne nommer que les plus célèbres, sont dotés d'une sensibilité hors du commun qui les élève au-dessus de leur entourage. Mais l'enthousiasme n'est pas, chez Stendhal, un simple ressort dramatique; il s'agit d'une force qui imprègne toute activité créatrice, incluant la sienne¹²⁴. En 1835, revenant sur ses années de jeunesse, le romancier reconnaît avoir recherché ces instants d'extrême stimulation : « Je travaillais peu parce que j'attendais le moment du génie, c'est-à-dire cet état d'exaltation qui alors me prenait deux fois par mois » (Stendhal 1986, XX : 166). C'est dans la philosophie médicale de son époque que le jeune homme va chercher les causes de ces emportements qui produisent les chefs-d'œuvre. Ayant vu que l'exaltation artistique a des causes physiologiques, il se plonge dans l'histoire de l'art pour y trouver des précédents susceptibles de confirmer ses théories¹²⁵.

Ainsi outillé, Stendhal réfléchit à la peinture contemporaine qui, encore dominée par le néoclassicisme d'influence davidienne, semble mûre pour une révolution. Dans ses comptes rendus des Salons de la Restauration, il se fait le défenseur d'une nouvelle sensibilité artistique

¹²⁴ Les réflexions esthétiques et poétiques se rencontrent dans l'ensemble des écrits stendhaliens, des romans au journal et à la correspondance en passant par les traités plus théoriques. Notre étude de ce corpus ne se prétend pas exhaustif : elle ne vise qu'à donner une appréciation générale de l'apport de Stendhal aux discours modernes sur l'ivresse artistique.

¹²⁵ Dans ses *Lettres sur l'imagination*, Jacques-Henri Meister proposait déjà d'observer côte à côte l'histoire des fous, des amants, des joueurs, des hommes de génie et la manière de travailler des grands artistes, des écrivains célèbres, bref « les habitudes de tout homme singulier par ses idées ou par des affections » (Meister 1799 : 24).

qu'il qualifie de « romantisme ». Ce terme, chez Stendhal, ne renvoie pas à une esthétique particulière mais à une attitude devant l'œuvre d'art qui serait partagée à la fois par l'artiste et le spectateur; ce qu'il exige, c'est l'immédiateté d'une passion qui se défie des conventions imposées par la tradition. La théorie stendhalienne de l'art n'est cependant pas à court de contradictions. Épris de nouveauté, mais nostalgique à l'égard du passé, fasciné par la grandeur de la Renaissance italienne, mais révolté par ses despotismes, menant sur le même front une campagne pour la raison et un combat en faveur de la passion, Stendhal débouche sur une esthétique du tiraillement représentative des compromis politiques de son temps.

S'il n'institue pas une poétique picturale de l'ivresse à proprement parler, Stendhal en prépare le terrain en traduisant, pour le siècle qui s'ouvre, l'imaginaire classique des dérèglements créateurs. Dans les prochaines pages, nous verrons ainsi comment l'ivresse, de simple métaphore, en vient à prendre une réalité physiologique et à s'imprimer dans les œuvres.

2.2.1 Formation intellectuelle : idéologie et physiologie

Il serait possible d'envisager la formation intellectuelle de Stendhal, que nous appellerons pour le moment par son nom de naissance, Henri Beyle, comme une suite d'enthousiasmes : son journal et sa correspondance témoignent des nombreux engouements philosophiques, poétiques et artistiques qui ponctuent son passage à la vie adulte. Concernant l'art, le premier de ces enthousiasmes se manifeste au milieu de l'adolescence, lorsque le jeune homme découvre les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos, ouvrage qu'il lit avec le plus vif plaisir. Cette lecture aura, comme le confirme Michel Crouzet, un impact déterminant dans la constitution de sa pensée esthétique (Crouzet 1983 : 683). Le traité de Dubos apprend entre autres au futur écrivain que la création artistique dépend de dispositions physiques, sociales et morales. Beyle est particulièrement réceptif à l'idée d'un conditionnement biologique de l'homme, idée qui lui avait déjà été inculquée par son grand-père, lecteur de la correspondance apocryphe d'Hippocrate et défenseur du rationalisme des Lumières (Stendhal 1986, XX : 40). Cette tradition philosophique, à laquelle le jeune Beyle est très attaché, l'écarte à jamais des philosophes

allemands et de leur principale interlocutrice française, Mme de Staël, avec laquelle il entretient toutefois un rapport ambivalent, teinté à parts égales d'exaspération et d'admiration¹²⁶.

Impatienté par toute forme de spéculation métaphysique (il rejette les « rêveries », les « poèmes en langue algébrique », la « prétendue philosophie à mourir de rire » de l'idéalisme allemand), Beyle préfère s'en tenir aux données sensibles. Se mettant en quête de faits¹²⁷, il est conduit à s'intéresser à l'école philosophique française qui a pris en charge le projet rationaliste du 18^e siècle : l'Idéologie. À la toute fin de l'année 1804, il se procure les *Éléments d'idéologie*, ouvrage d'Antoine Destutt de Tracy qu'il dévore « comme un roman » (Crouzet 1983 : 102). Qu'y trouve-t-il? Une critique de la dérive métaphysique et un contrepoison à l'hypocrisie et au vague de son époque, ses deux « bêtes d'aversion » (Stendhal 1986, XX : 166). De relecture en relecture, Beyle se conforte dans sa conception mécaniste du monde : tout, dans la nature, est rapport de cause à effet.

Pour le futur écrivain, la découverte de l'Idéologie est contemporaine des prémisses de sa vocation artistique. En effet, la rencontre avec cette doctrine a lieu le 31 décembre 1804, à la sortie d'une représentation de *Philinte*, pièce d'esprit révolutionnaire de Fabre d'Églantine qui soulève son engouement. Michel Crouzet fait le récit de cette soirée déterminante :

Beyle, trop plein de joie, d'enthousiasme, trop content de l'excellence de ses émotions, et de la pureté de son âme, décide d'exécuter immédiatement une belle action, d'aller crânement à la rencontre de la vérité; dans cette fête beyliste, tout est réuni : la joie d'une belle pièce, la joie de comprendre, d'être proche du héros exemplaire qui est Alceste, le sentiment d'être virtuellement à la fois le héros de la pièce, et l'auteur, qu'il se sent capable d'imiter auprès d'un public qui est à son niveau, qui sera l'écho et le témoin de son génie¹²⁸ (Crouzet 1983 : 101).

¹²⁶ Les critiques adressées par Stendhal à Mme de Staël sont souvent virulentes, mais il s'agit la plupart du temps d'attaques sur la forme plutôt que sur le fond. À l'été 1805, après avoir parcouru *De l'influence des passions sur le bonheur*, Beyle écrit à sa sœur que, malgré son style emphatique, le livre de Mme de Staël est « excellent au fond »; « son meilleur ouvrage », rajoute-t-il, en formulant le projet d'en extraire les « bonnes pensées en les traduisant en français » (Stendhal 1994 : 216). L'appréciation est la même pour *De la littérature* : « Je ne le comprenais pas il y a deux ans; je le relis et je trouve que c'est un bon ouvrage, à peu d'enflure près » (Stendhal 1994 : 283). Beyle fera un constat analogue pour *Corinne* qui, en dépit de ses nombreux dérapages stylistiques, recèle de « grandes vérités ». Beyle se procure *De l'Allemagne* dès les premiers jours de sa mise en vente, mais il affirme ne pas avoir dépassé la centième page, se contentant de survoler le reste de l'ouvrage (il n'a donc pas fait grand cas des développements autour de l'enthousiasme).

¹²⁷ Dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, il adoptera l'adage matérialiste « *Facta, facta, nihil praeter facta* » — les faits, les faits, n'y a rien derrière les faits (Stendhal 1986, XXVII : 64).

¹²⁸ À la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle, comme le remarque Melchior Grimm, « il n'y a point de polisson [...] qui, en sortant du collège, ne se croie obligé en conscience de faire une tragédie. C'est l'affaire de six mois au plus, et l'auteur voit la fortune et la gloire au bout... » (De Litto 1962 : 96).

L'enthousiasme (au sens moral et esthétique) est tel que Beyle se persuade de sa propre capacité à la création, illusion poétique dont Voltaire faisait état dans sa définition de l'enthousiasme, relevant le cas d'un « jeune homme [...] si transporté » par le spectacle d'une tragédie que, pris par la « maladie de l'enthousiasme », il entreprend d'en écrire une à son tour (Voltaire 1964 : 176). Beyle se lance effectivement dans des créations pour la scène; il versifie sans succès, frustré de ne pas arriver à traduire dans l'écriture ses engouements esthétiques. Francesco Spandri croit que c'est une question d'habitude : ses projets de théâtre, remarque-t-il, « se ressentent à tel point de son expérience de spectateur immergé dans l'illusion qu'elles semblent rendre d'avance vaine, inefficace, toute technique » (Garnier, Novak-Lechevalier et Sfar 2012 : 33). Telle continuera pourtant d'être la première exigence poétique de Beyle : pour créer, il faut d'abord savoir se laisser prendre à l'illusion. En attendant, les échecs répétés seront toujours mis sur le compte d'une insuffisance de faits pour l'entretenir¹²⁹.

Durant l'année 1805, la quête beyliste d'un savoir fondé dans les faits observables prend un tournant décisif. En juin, alors qu'il projette d'écrire une comédie sur le monde de la médecine, Beyle oriente ses recherches vers les traités de physiologie. Ce faisant, il découvre Pierre Jean Georges Cabanis, éminent idéologue combinant les compétences de philosophe et de médecin. L'écrivain se plonge aussitôt dans ses *Rapports du physique et du moral de l'homme* [1802], un traité qui connaît alors une grande diffusion. Dans une prose claire et richement illustrée de faits et d'observations, Cabanis élabore une conception dualiste de l'individu dont les fonctions inférieures et supérieures s'influencent réciproquement. Le postulat initial est simple : les phénomènes idéels sont conditionnés par un ensemble de facteurs observables, mesurables et quantifiables. Ce rabattement systématique de l'esprit sur le corps qui sape les bases de l'idéalisme ne manque pas d'interpeller le dramaturge en herbe. Beyle n'a ainsi aucune peine à s'approprier des idées qui, comme celle-ci, sortent en droite ligne des écrits de l'abbé Dubos :

la connaissance de l'organisation humaine et des modifications que le tempérament, l'âge, le sexe, le climat, les maladies, peuvent apporter dans les dispositions physiques, éclaire singulièrement la formation des idées (Cabanis 1802, I : 69-70).

¹²⁹ La soif de détails du jeune Beyle frôle l'obsession. Crouzet observe : « Coupé des faits, il n'en a jamais assez : "écrase-moi de détails, je suis comme aveugle tant que tu ne m'en donnes pas". Le fait vaut par soi : loin d'étayer la pensée, il tend à la remplacer; données et pensées s'opposent sans se rejoindre » (Crouzet 1983 : 322).

Plutôt que de partir des idées pour appréhender les phénomènes sensibles, Cabanis propose donc de partir de ceux-ci pour remonter jusqu'aux phénomènes intellectuels, spirituels ou moraux. Mais, par un tel procédé, le physiologiste ne fait pas que réfuter l'idéalisme, il s'oppose aussi à une médecine classique qui conçoit les rapports du corps et de l'esprit comme symétriques. Dit autrement, Cabanis ne croit pas que la structure du moral ne fasse que se conformer à celle du physique, les deux ordres participant à une même économie physiologique. Comme l'a noté Crouzet, l'idéologue fait la promotion d'un discours énergétique qui « *physicalise* l'âme, médicalise la morale, et établit l'énergie à l'intersection du fait biologique et du fait humain selon les modalités d'une *économie* quantitative » (Crouzet 1983 : 62). Comprendre le système qui unit le physique au moral implique donc de porter attention à tout ce qui en modifie le fonctionnement. Pour le médecin, ce sont les déséquilibres qui font apercevoir avec le plus de netteté les rapports entre les états du corps et ceux de l'esprit :

La théorie des délires ou de la folie, et la comparaison de tous les faits que cette théorie embrasse, doivent donc jeter beaucoup de jour sur les rapports de l'état physique avec l'état moral, sur la formation même de la pensée et des affections de l'âme¹³⁰ (Cabanis 1802, I : 62).

Cet intérêt nouveau accordé à la folie est à rapprocher des travaux contemporains de Philippe Pinel, et particulièrement du *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* publié en 1801. Cabanis, qui n'est pas aliéniste, voit pour sa part dans la théorie des délires l'invitation à une rationalisation des mécanismes de la création artistique. Comme dans le *Problème XXX.1*, c'est un déséquilibre physiologique qui serait à l'origine du génie poétique; source de connaissance, l'excès est donc aussi le siège de l'invention. Crouzet n'aura manqué de voir dans ce genre de déduction une « secrète apologie de la pathologie » où la maladie est conçue comme une « oisiveté créatrice de l'homme » (Crouzet 1983 : 673). Beyle partage ces idées, voyant aussi dans la norme (physiologique, sociale, politique, etc.) un état foncièrement infertile.

Plus précisément, Beyle lit dans les *Rapports* que certaines affections nerveuses peuvent stimuler l'imagination, que ce soit en mal ou en bien :

¹³⁰ Nous ne sommes plus très loin de la formule célèbre d'Antoine Broussais, voulant que « l'homme n'est connu qu'à moitié s'il n'est observé que dans l'état sain » (*De l'irritation et de la folie*, 1828, xvi).

Elles exposent à toutes les erreurs de l'imagination; mais elles peuvent enrichir le génie de plusieurs qualités précieuses : elles prêtent souvent au talent beaucoup d'élévation, de force et d'éclat. Et là-dessus, on peut en général établir qu'une imagination brillante et vive suppose, ou des concentrations nerveuses actuellement existantes, ou du moins une disposition très prochaine à leur formation : elle-même, par conséquent, semble devoir être regardée comme une espèce de maladie (Cabanis 1802, II : 31).

L'idéologue, on le voit, ne s'éloigne pas des paramètres de l'analyse classique de la mélancolie : l'inspiration, qu'il compare à une « espèce d'ivresse », survient aussi dans un « accès de chaud », lorsque « tous les foyers nerveux, et notamment le centre cérébral », entrent dans une activité excessive (Cabanis 1802, II : 45). Cette excitation qui stimule l'imagination et facilite l'éloquence émane donc d'une chaleur superlative. Celle-ci peut trouver sa source dans un certain climat (celui de la Grèce, de l'Italie, de l'Espagne ou, pourquoi pas, de l'Égypte et du Levant) ou dans la consommation de certaines substances, deux causes intimement rattachées, car une température extérieure accablante peut pousser certains individus à l'absorption de substances psychotropes :

De là, cette passion pour les boissons, ou pour les drogues stupéfiantes, qui se remarque surtout dans les hommes des pays chauds : de là, cette espèce de fureur avec laquelle ils recherchent toutes les sensations voluptueuses, et qui les conduit si souvent à des goûts bizarres, ou crapuleux et brutaux : de là, leur penchant pour l'exagération et le merveilleux : enfin, de là, leur talent pour l'éloquence, la poésie et généralement pour tous les arts de l'imagination (Cabanis 1802, II : 105).

Les sources du génie artistique sont donc au nombre de deux : ou bien un climat chaud, ou bien la consommation d'une substance qui réchauffe le sang. Traditionnellement, c'est le vin qui joue ce dernier rôle. Comme on pourrait s'en douter, Cabanis rapporte, sans la réfuter, la croyance voulant que « l'excellence et la force des vins de la Grèce [*soit*] la cause de sa prompte civilisation, et du talent particulier pour la poésie, pour l'éloquence, et pour les arts¹³¹ ». De manière générale, cependant, le médecin est peu bavard à propos de l'ivresse induite par les boissons fermentées, intoxication si profondément ancrée dans la culture occidentale qu'il lui est difficile d'en saisir les particularités. Sa consommation n'a rien de pathologique; au contraire, le vin rapproche de l'état de santé, car « dans les pays de vignobles, les hommes sont en général

¹³¹ Au début du 18^e siècle, Sallengre citait la pensée de Gryllus, qui avance que « les Grecs ont été appelés *pères de la sagesse*, à cause de l'excellence de leurs vins, et qu'ils n'ont perdu leur ancien lustre que depuis que leurs vignes ont été arrachées par les Turcs » (Sallengre 1798 : 53).

plus gais, plus spirituels, plus sociables; ils ont des manières ouvertes et plus prévenantes » (Cabanis 1802, II : 175). Au même titre, la consommation de café est facteur de socialisation. Cabanis dit qu'il est une « boisson intellectuelle » réservée aux élites pensantes : gens de lettres, savants et artistes¹³² (Cabanis 1802, II : 186).

Beyle prend au pied de la lettre les observations des *Rapports*, ouvrage qu'il va jusqu'à considérer, non sans ironie, comme sa « bible ». Si on le voit rarement commenter le goût d'un vin ou le plaisir d'un café partagé entre amis¹³³, on trouve d'abondantes remarques sur les effets physiologiques de ces substances. En 1807, par exemple, il écrit à sa sœur : « je me suis souvenu de l'influence du physique sur le moral : j'ai pris beaucoup de thé et j'ai retrouvé en partie ma raison » (Stendhal 1994 : 373). Avidé de connaissances sur les rapports de cause à effet, Beyle ne manquera pas de s'intéresser aux longs développements accordés par Cabanis aux substances psychoactives moins ancrées dans les habitudes culturelles européennes. Au premier rang vient l'opium, connu de longue date par la médecine occidentale. Cabanis, qui choisit de ne pas s'attarder sur les propriétés somnifères et anesthésiques du sédatif, témoigne à son sujet d'un étonnant changement d'attitude. Au tournant du siècle, l'opium voit son statut passer de médicament à celui de drogue. On peut attribuer cette situation aux expansions coloniales de la France et de l'Angleterre en Chine et au Moyen-Orient qui entraînent une modification importante dans les habitudes de consommation de cette substance. Outre-Manche, des écrivains comme Samuel Taylor Coleridge ou Thomas de Quincey seront bientôt réceptifs aux visions suscitées par l'opium. En ce qui concerne la France, la campagne d'Égypte contribue à faire de cette drogue un marqueur identitaire de l'étranger, dans ce qu'il peut avoir de fascinant mais aussi d'inquiétant. Pris en trop grande quantité, comme on soupçonne les Turcs de le consommer, l'opium inciterait à la débauche.

Pour Cabanis, les excès auxquels la drogue conduit émoissent la capacité à distinguer des sensations plus fines : après l'orgie, comment revenir à l'amour? L'opium est donc l'agent d'une sensation intensifiée, mais qui opère en dernier lieu au détriment de la sensibilité. Il en va de

¹³² Beyle, qui savait apprécier les effets stimulants du café, avait toutefois du mal à le supporter. Il note, dans son journal, de longues périodes d'abstinence : « *First* café, un quart de tasse, effet étonnant. — Santé : vingt-quatre heures après le *first* café depuis dix-huit mois, douleurs d'entrailles et vents dissipés par la chaleur du lit » (Stendhal 1986, XXXII : 144-145). Il remarque aussi que le café, après l'excitation, finit par rendre mélancolique.

¹³³ Comme le note Gérard Genette, Beyle est plus intéressé par la connaissance des causes et des effets que par l'appréciation hédoniste des aliments : « je ne sais pas grand-chose des goûts alimentaires de Beyle, sinon sa passion pour les épinards, mais les références à la cuisine dans l'ensemble de ses "récits" de voyage sont d'une rareté remarquable » (Genette 1999 : 138).

même pour l'extrait de chanvre : bien qu'il soit possible de tirer « un certain plaisir de son effet », il est de tous les narcotiques celui qui affaiblit le plus, pouvant « dénaturer entièrement les sensations de la vue et du tact » (Cabanis 1802, II : 511). À ce sujet, le raisonnement de Cabanis est le même que celui d'Étienne Pivert de Senancour qui, dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*¹³⁴ [1798], soutenait que les excitants exaltent d'abord la sensation, puis l'usent et finalement la détruisent (Le Gall 1966 : 344).

Cabanis et Senancour adoptent, au sujet des psychotropes, une attitude plus souple que celle de Kant, par exemple, qui ne pouvait admettre que l'on corrompe volontairement la faculté de juger (cf. p. 78-79). Le point de vue français sur la question semble donc être le suivant : l'organisme peut être l'objet de modifications heuristiques, mais il faut veiller à ne pas l'user. Tout est affaire de modération. L'usure, dans ce schème de pensée, n'est autre que l'habitude, c'est-à-dire la répétition qui émousse la faculté de sentir intensément. Beyle est familier d'un tel genre de réflexion, lui qui découvre à l'époque le traité de Pierre Maine de Biran sur l'*Influence de l'habitude sur la faculté de penser* [1802], mémoire ayant remporté à l'unanimité le premier prix d'un concours visant à « faire voir l'effet que produit sur chacune de nos facultés intellectuelles la fréquente répétition des mêmes opérations¹³⁵ ». On ne pourrait résumer plus clairement que ne l'a fait Jules Alciatore (un spécialiste de l'œuvre stendhalien, qu'il a observé dans une perspective comparatiste) l'apport de cet ouvrage dans la pensée beyliste :

Le philosophe le met en garde contre l'aveuglement où l'habitude plonge l'homme, et il lui explique la différence entre la perception et la sensation. À l'aide de ce livre, Beyle apprend à se méfier des émotions trop fortes [...]. Beyle note aussi l'effet de l'habitude sur les sensations, les sentiments et les exaltations factices. Il comprend enfin pourquoi les perceptions deviennent plus claires et plus indifférentes en se répétant, et il en tire la conclusion que sans nouveauté ou imprévu, il n'y a pas de plaisir (Alciatore 1954 : 16).

¹³⁴ Senancour, qui a comme Stendhal rédigé un traité sur l'amour (*De l'amour*, 1806), s'intéressait lui aussi aux psychotropes. Béatrice Le Gall s'est penchée sur le rôle des drogues dans l'œuvre de Senancour, écrivant à ce propos : « Les paradis artificiels permettent de vivre pleinement le présent, dans l'oubli du passé et de l'avenir, donc de sentir avec toute la fraîcheur et la force du premier homme, les sons et les fragrances du Paradis terrestre » (Le Gall 1966 : 341). Dans *Oberman* [1804], que Senancour rédige un peu plus tard, les psychotropes (thé, vin, punch et opium) conduisent cependant dans un paradis mystique et clos, permettant à l'individu de déranger « un peu cette raison divine dont la vérité gêne notre imagination, et ne remplit pas nos cœurs » (Le Gall 1966 : 342).

¹³⁵ Destutt de Tracy et Cabanis font partie du comité chargé par la *Classe des Sciences morales et politiques* d'évaluer les mémoires. Maine de Biran se réclame par ailleurs de leur autorité, écrivant à Tracy : « C'est à vous deux qui êtes unis dans mon esprit et mon cœur, comme aussi entre vous, par la plus tendre amitié, c'est à vous que je rapporte toutes mes idées et tout ce que je sais à l'époque présente de ma vie intellectuelle ».

La lecture de Cabanis et de Maine de Biran permet à Beyle de découvrir enfin que le plaisir et la sensation sont inversement proportionnels au savoir et à la perception : là où ceux-ci s'appuient sur la répétition et l'habitude, ceux-là nécessitent la nouveauté et l'imprévu. Ce constat n'est pas sans incidence sur l'apprentissage poétique de Beyle qui, rappelons-le, cherche dans la physiologie une stimulation à la création : comment, en effet, est-il possible d'acquérir un savoir sur l'art sans émousser la sensibilité qui en est à la source? Comment, en revanche, cultiver et affiner la sensation sans la répétition qu'exigent l'étude et la pratique? Si l'art et la science ont des exigences contraires, ils n'en sont pas moins complémentaires : savoir implique sentir, tandis que la connaissance enrichit la sensation. À partir de ce moment, en tout cas, le rapport au monde sensible ne sera plus chez Beyle un processus transparent accessible à une raison désincarnée¹³⁶.

2.2.2 La peinture, source nouvelle de confrontation avec l'altérité

Afin que le savoir et la sensation se nourrissent l'un l'autre, le jeune homme avide de détails devra donc rompre avec ses habitudes de lecture et cultiver le dépaysement. La discipline nécessaire à l'acquisition de connaissances aura dorénavant à s'enrichir d'une hygiène d'altérité. Il s'agira pour Beyle de vivre la pensée idéologique, qui l'invite à dynamiser le *gnôthi seauton* delphique en cherchant paradoxalement à sortir de soi : « Je porterais un masque avec plaisir », affirme-t-il dans ses *Souvenirs d'égotisme*, « je changerais de nom avec délices¹³⁷ » (Stendhal 1986, XXXVI : 42). Pour atteindre ce but, nul meilleur moyen que de partir en voyage. Ce projet n'a rien d'exceptionnel. Dans la première décennie du siècle, l'altérité la plus couramment recherchée par les Français n'est pas celle des substances psychotropes rapportées d'outre-mer, mais celle du mouvement, du déplacement (qu'il soit ou non professionnellement motivé) dans un monde aux contours redessinés. C'est lors d'un séjour à Milan (1800-1802) que

¹³⁶ Rappelons que c'est à ce moment que Goethe publie sa *Théorie des couleurs*, où la perspective physiologique sert à invalider les postulats du modèle physique. Dans *Techniques of the Observer*, Jonathan Crary a témoigné de la révolution épistémologique opérée par la physiologie au début du 19^e siècle : « Vision, rather than a privileged form of knowing, becomes itself an object of knowledge, of observation. [...] It is a moment when the visible escapes from the timeless order of the camera obscura and becomes lodged in another apparatus, within the unstable physiology and temporality of the human body » (Crary 1990 : 69-70). Crary aurait pu tirer profit des pensées de Beyle, tel que ce passage de *Rome, Naples et Florence* : « Je ne prétends pas dire ce que *sont* les choses, je raconte la *sensation* qu'elles me firent » (Stendhal 1986, XIII : 128).

¹³⁷ Nous restreindrons pour notre part les masques à un seul, celui de Stendhal, qui désignera à partir de maintenant Beyle en tant qu'individu et écrivain.

Stendhal développe le goût du voyage; pendant ses années de formation, il sera aussi attiré, en plus de l'Italie, par l'Allemagne, l'Autriche, la Russie et l'Angleterre.

Si le voyage est source de connaissance, il est aussi vivier de sensations, notamment lorsqu'il est nourri par l'expérience de l'art. Comme le note la psychiatre Graziella Magherini, le voyage peut servir de véritable multiplicateur esthétique : « L'expérience de la perception de l'œuvre d'art prend une importance particulière quand le sujet, parce qu'il se trouve hors de chez lui, est placé dans une situation de relative déstabilisation » (Magherini 1990 : 167). Portée à son comble, cette excitation de la sensibilité s'accompagne d'une accélération du rythme cardiaque et de vertiges pouvant conduire jusqu'à l'évanouissement. Magherini a nommé « syndrome du voyageur » cette crise des visiteurs en passage à Florence qui se trouvent submergés par ses trésors culturels. Elle en a d'ailleurs trouvé l'exemple fondateur dans le récit du premier séjour à Florence de Stendhal. Le 26 septembre 1811, celui-ci pénètre dans l'enceinte de la Basilique Santa Croce et vit une expérience hors du commun qu'il va plus tard rapporter dans son journal :

Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture n'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber (Stendhal 1986, XIII : 324-325).

Cette extase esthétique, qui donne à l'amateur de théâtre et de philosophie la première vraie révélation de la peinture, Stendhal ne peut manquer de se l'expliquer par la physiologie : tout phénomène moral, après tout, n'est-il pas régi par des mécanismes corporels? Le voyageur recopie même dans son journal un passage des *Rapports* de Cabanis où le médecin expose sa théorie de la sensibilité en se fondant sur l'exemple de l'extase¹³⁸ :

Remarquons donc ici que la sensibilité se comporte à la manière d'un fluide, dont la quantité totale est déterminée, et qui, toutes les fois qu'il se jette en plus grande abondance dans un de ses canaux, diminue proportionnellement tous les autres. Cela devient très

¹³⁸ Cabanis inaugure la tendance, qui deviendra courante à cette époque, à expliquer les manifestations mystiques par des mécanismes physiologiques; il écrit à ce sujet que la diète monastique est une cause des « dispositions mélancoliques », du « penchant à l'enthousiasme » et des « fureurs extatiques » (Cabanis 1802, II : 139).

sensible dans toutes les affections violentes, mais surtout dans les extases, où le cerveau et quelques autres organes sympathiques jouissent du dernier degré d'énergie et d'action; tandis que la faculté de sentir et de se mouvoir, tandis que la vie, en un mot, semble avoir entièrement abandonné tout le reste¹³⁹ (Cabanis 1802, I : 143-144).

Qu'il s'agisse d'extase, d'enthousiasme ou de coup de foudre, toutes les expériences superlatives relèvent de concentrations inhabituelles de ce fluide nerveux; ce sont toutes des illusions puissantes qui se rapportent inéluctablement à des causes physiologiques. L'art et l'amour se partagent un même courant énergétique, un système de flux circulant dans l'organisme humain¹⁴⁰. Si la sensibilité se comporte à la manière d'un fluide (et Stendhal le pense, lui qui ne rate jamais une occasion de répéter cette formule¹⁴¹), alors ses manifestations qualitatives ne sont que des quantités masquées sujettes aux échanges.

Suivant Cabanis, la surexcitation du pôle sensible affecte les opérations du pôle rationnel. Le calcul pourrait en somme se réduire à cette formule : plus on sent, moins l'on pense, et vice-versa. Maine de Biran ajoute une variable temporelle à cette équation, apprenant à Stendhal que l'intensité de la sensation est inversement proportionnelle à la capacité du sujet à s'en souvenir : « Plus une sensation est profonde et extraordinaire », résume Jules Alciatoire à propos des positions de l'écrivain, « moins il est possible de se la rappeler distinctement » (Alciatoire 1954 : 16). Lors donc que la mémoire opère efficacement, on peut être sûr du rôle effacé tenu par la sensation dans une expérience donnée. Cette nouvelle équation a des conséquences certaines pour la théorie picturale de Stendhal, qui commence à prendre forme dans les jours suivant l'épisode de Santa Croce. Nous verrons ainsi que l'œuvre, pour traduire adéquatement la sensation de

¹³⁹ Joseph-Henri Réveillé-Parisé dira aussi, dans sa *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit* : « La fécondité d'invention, la force créatrice des beaux-arts, l'élévation et l'étendue de la pensée, la puissance d'exécution, le magnifique don de communiquer la vie au bronze, au marbre, à la toile, sont entièrement dus à la concentration, à l'exaltation de l'esprit, à l'intuition extatique, où le corps n'est plus rien » (Réveillé-Parisé 1834, I : 77).

¹⁴⁰ On pourrait, à ce sujet, multiplier les citations. Notons le passage où, dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal écrit que les « beaux-arts [*ne sont qu'*]une autre manière de parler d'amour » (Stendhal 1986, XXIII : 237) et celui de *De l'amour* où il est dit que la passion, principe de tous les arts, « excite dans l'âme un mouvement [...] semblable à l'amour » (Stendhal 1986, III : 234). Stendhal écrit, dans *Promenades dans Rome* : « Ce matin, nous avons revu la Villa Ludovisi; nous sommes plus charmés que jamais des fresques du Guerchin; c'est une passion subite et qui, chez une de nos amies, va jusqu'à l'exaltation. C'est un peu ce qu'en amour on appelle le *coup de foudre*. Un instant vous révèle ce dont votre cœur avait besoin depuis longtemps sans se l'être avoué à lui-même » (Stendhal 1986, VII : 114). Stendhal note candidement dans *Henry Brulard* que l'œuvre d'art lui ayant donné le plaisir esthétique le plus vif et le plus complet a été, dans son jeune âge, la représentation d'un opéra dans lequel jouait une actrice dont il était amoureux.

¹⁴¹ De Rome, Beyle écrit à Crozet en 1816 : « Toutes mes expériences me rappellent la citation de Cabanis à propos de Mozart : la sensibilité se comporte à la manière d'un fluide, etc., etc. » (Correspondance, I, 847). Il la retranscrit dans son *Histoire de la peinture en Italie* (Stendhal 1986, XXVI : 174-175).

l'artiste, doit être créée dans un état de relative amnésie eu égard aux conventions, et qu'une telle œuvre est appelée à plonger l'amateur dans un total oubli de soi, lui laissant un souvenir d'autant plus saisissant qu'il est insaisissable.

Par son intensité, l'éréthisme florentin, que l'on pourrait à bon droit qualifier de mystique, ne se fige pas nettement dans la mémoire de celui qui l'a vécu. Mais pareil vertige, comme l'a vu Milovan Stanic, peut laisser « des traces dans les cœurs semblables aux stigmates des visionnaires » (Gallo 2012 : 82). Ce semble être le cas pour Stendhal, lui qui, après avoir « cru longtemps être né insensible » à la peinture (Stendhal 1981 : 787), et cela en dépit d'une proximité quotidienne avec les œuvres du Musée Napoléon dont il est chargé de dresser l'inventaire¹⁴², entreprend un mois après son retour de rédiger une histoire de la peinture en Italie.

Mal outillé pour un survol aussi ambitieux, Stendhal conçoit d'abord de traduire en français la *Storia pittorica* de Luigi Lanzi¹⁴³. Cette démarche, bien qu'elle semble a priori rassurante, ne peut convenir à un écrivain à la recherche de sa propre voix. Au fur et à mesure que le projet prend de l'ampleur, Stendhal décide donc de ne conserver de Lanzi que les descriptions factuelles en y intercalant ses propres observations. Cet amalgame deviendra l'*Histoire de la peinture en Italie* [1817], ouvrage atypique, apparemment dépourvu de méthode, foisonnant en digressions et en ruptures de ton. C'est, comme le remarquera Heinrich Wölfflin dans sa préface pour la première traduction allemande, le travail d'un amateur. Mais ce reproche du spécialiste allemand aurait eu, pour l'auteur lui-même, valeur de compliment. Stendhal assume en effet pleinement son dilettantisme et fait de sa sensibilité intouchée par l'érudition une méthode pour la production d'un savoir nouveau : « Ce qu'on peut apporter de mieux devant les ouvrages de l'art », déclare-t-il avec assurance, « c'est un esprit naturel. Il faut oser sentir ce que l'on sent » (Stendhal 1986, XXVI : 77).

¹⁴² Il faut d'ailleurs prendre soin de tempérer la soudaineté de cette « révélation ». Comme le remarque Madeleine Anjubault Simons : « Stendhal a eu, sur Diderot et les amateurs qui l'ont précédé, l'avantage d'avoir visité la plupart des grands musées européens dont la *Gemälde Galerie* de Dresde, les collections royales de Londres, et d'avoir séjourné longuement en Italie, acquérant une familiarité avec les œuvres des maîtres italiens. Son intérêt pour la peinture n'a été rien moins que soudain » (Anjubault Simons 1980 : 119). Cet intérêt, cependant, il l'a longuement développé, à défaut d'avoir immédiatement vécu le coup de foudre. Devant les tableaux du Musée impérial, il affirme « Je ne puis éprouver le sentiment d'admiration quoique je cherche par tous les moyens à y ouvrir mon âme » (Stendhal 1981 : 638).

¹⁴³ Au moment où le projet se concrétise, Stendhal tente de rattraper son retard en faisant une nouvelle lecture d'Anton-Raphael Mengs et des discours de Joshua Reynolds. À cela s'ajoute une connaissance des écrits de Vasari et de l'Abbé Dubos ainsi que des notices bibliographiques trouvées à la fin de l'ouvrage de Lanzi.

Stendhal remet ainsi radicalement en question l'histoire de l'art classique, inventée un demi-siècle plus tôt par Winckelmann : pour lui, ce n'est pas la science historique qui doit transformer l'art en objet de connaissance, mais l'art qui, en tant que savoir sensible, doit transformer le sujet connaissant. Stendhal reproche d'ailleurs à Winckelmann — qu'il affirme en boutade n'avoir pas lu (Stendhal 1986, XXVII : 278) — de n'avoir « pas regardé la nature, et puis les Grecs, mais les Grecs, et la nature ensuite, qu'il n'a trouvée admirable que dans les points imités » (Stendhal 1981 : 787). L'auteur invite ainsi son lecteur à se méfier de tout savoir abstrait sur les arts, l'enjoignant à « aller vérifier sur les tableaux ce que tous les auteurs en disent, et *ne le croire qu'autant qu'on le voit* » (Stendhal 1986, XXVII : 335). Avant d'être un ouvrage de référence, *l'Histoire de la peinture en Italie* se donne donc comme une invitation au voyage, au déplacement, au rapprochement, au contact.

En préconisant l'approche de l'esthète, Stendhal contourne l'étude savante pour se pencher sur la nature du rapport liant expression (la poïétique) et réception (l'esthétique) : le sujet des beaux-arts, postule l'auteur, est la passion elle-même, non la représentation de ses causes ou de ses effets, et sa transmission par l'expression¹⁴⁴ (Stendhal 1986, XXVI : 65). Ce qui ne signifie pas de rejeter complètement l'analyse iconographique : le récit, après tout, participe encore pleinement de l'expérience de l'œuvre picturale. Cependant, nous ne trouverons pas d'analyses formelles ni iconographiques pointues chez Stendhal, qui s'intéresse plutôt au partage affectif transitant par les corps : celui de l'artiste ainsi que celui de l'amateur, et ceux qui sont représentés dans le tableau. Avant toute chose, *l'Histoire de la peinture en Italie* représente la tentative concertée d'appliquer à l'art la perspective physiologique dont les bases avaient été trouvées dans les *Rapports* de Cabanis (Stendhal, au plus fort de sa rédaction, en avait refait la lecture au printemps de 1815) : « En politique comme en art, on ne peut s'élever au sublime sans connaître l'homme, et il faut avoir le courage de commencer par le commencement, la *physiologie* » (Stendhal 1986, XXVII : 41).

Tel est le fondement de l'expressivité, tant pour l'historien de l'art qui s'intéresse aux mécanismes de la passion que pour le peintre qui n'a que les corps pour rendre les âmes. Le savoir physiologique du peintre doit cependant être mis au service de la passion, et non de la

¹⁴⁴ « À mes yeux », écrit Stendhal dans les *Souvenirs d'égotisme*, « la première qualité, de bien loin, est d'être *expressif* » (Stendhal 1986, XXXVI : 100). La valorisation de l'expression, symptomatique d'une définition poïétique de l'art, est centrale au romantisme pictural français, comme en fait foi cette déclaration publiée par Delécluze dans son compte rendu du Salon de 1819 : « Le public et les artistes, chez les anciens, regardaient la *beauté* comme le but de l'art; chez les modernes, c'est l'*expression* qui en est la fin » (Stendhal 2002 : 29).

connaissance, car « ce qui est exactement raisonnable ne donne pas prise aux beaux-arts » (Stendhal 1986, XIII : 347) : dans cet ordre d'idées, le dessin anatomique le plus précis ne saurait émouvoir que des médecins. Pour Stendhal, le défi poétique consistera donc à employer toute sa science à effacer les traces de sa science¹⁴⁵. L'observateur, devant un tableau, doit en ressentir le charme sans remonter à la cause, le dur labeur d'observation dont il résulte : « pour que les ouvrages de l'art donnent des plaisirs parfaits, il faut qu'ils semblent créés sans peine ». Ce qu'exige Stendhal, c'est en quelque sorte une *sprezzatura* picturale, c'est-à-dire une nonchalance affectée qui masque l'effort et transfigure la lourdeur de la technique dans la légèreté de l'illusion¹⁴⁶. Pour prendre le spectateur au piège de la représentation, le peintre doit donc taire la vérité et « rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant les détails¹⁴⁷ » (Stendhal 1986, XXVI : 160). L'illusion artistique n'est pas celle du trompe-l'œil; elle n'est pas optique, mais bien affective : « Il faut que l'imitation produise l'effet qui serait occasionné par l'objet imité » (Stendhal 1986, XLI : 181).

Cet effet a un nom : la cristallisation. À l'origine, le terme décrivait l'altération du végétal par le minéral, comme l'illustre l'exemple du rameau d'arbre tombé au fond d'une mine de sel, se recouvrant de cristaux jusqu'à ce qu'il devienne impossible de reconnaître la branche. Appliquée métaphoriquement aux choses de l'amour, la cristallisation désignerait une « fièvre d'imagination », un processus physiologique d'idéalisation caractérisé par « un commencement de folie, une affluence du sang au cerveau, un désordre dans les nerfs et dans le centre cérébral » (Stendhal 1986, III : 56). L'univers entier s'en trouve transfiguré :

L'amour passion jette aux yeux d'un homme toute la nature avec ses aspects sublimes, comme une nouveauté inventée d'hier. Il s'étonne de n'avoir jamais vu le spectacle singulier qui se découvre à son âme. Tout est neuf, tout est vivant, tout respire l'intérêt le plus passionné (Stendhal 1986, IV : 132).

¹⁴⁵ Stendhal note en anglais dans son journal : « In every sort of composition, the perfection of art is to conceal art » (Stendhal 1986, XXXIII : 238).

¹⁴⁶ Baldassare Castiglione traite dans son *Livre du courtisan* du versant pictural de la *sprezzatura* : « Souvent en peinture une seule ligne non travaillée, un seul coup de pinceau aisément donné, de manière qu'il semble que la main, sans être guidée par aucune étude ou par aucun art, aille d'elle-même à son but suivant l'intention du peintre, démontre clairement l'excellence de l'artiste » (Castiglione 1987 : 58).

¹⁴⁷ À propos de certaines œuvres du 15^e siècle (il donne les exemples du *Christ* de Titien et de celui de Dürer), Stendhal écrit : « on y aperçoit, plus distinctement que dans la nature, un trop grand nombre de détails » (Stendhal 1986, XXVI : 148). Encore : « Dans les beaux *recitatifs*, la grandeur du style vient de l'absence des détails; les détails tuent l'expression » (Stendhal 1986, XXVII : 16). Quant à sa propre pratique romanesque, Stendhal dit « abhorrer » la description matérielle (Stendhal 1986, XXXVI : 49).

La plénitude de l'illusion s'appuie sur la frustration de la raison. En amour, la cristallisation ne peut surgir que d'une déficience, lorsque l'imagination fiévreuse, confrontée à l'éloignement et aux malentendus, compense en inventant de nouvelles perfections à l'être aimé¹⁴⁸. Il peut en aller de même pour l'art : certaines expériences esthétiques laissent un souvenir imprécis qui tend à exalter le sentiment qu'a inspiré le contact direct avec l'œuvre. Les exigences de la cristallisation esthétique sont donc les mêmes que pour l'illusion amoureuse : le doute, l'éloignement, l'absence, la frustration d'une raison en quête de faits et de précisions de toutes sortes. C'est même en vertu de leurs imperfections que les arts peuvent s'avérer plus puissants que l'amour. À l'automne 1808, Stendhal faisait déjà remarquer à sa sœur que, en ce qu'ils « promettent plus qu'ils ne tiennent », et en ce qu'ils diffèrent incessamment l'assouvissement physique, les arts peuvent « finir par nous donner des jouissances plus fortes que les passions¹⁴⁹ » (Stendhal 1994 : 421). Dans la perspective de la cristallisation, l'art le plus puissant sera pour Stendhal celui qui illusionne le mieux¹⁵⁰, celui qui n'est qu'un bon mensonge puisqu'il feint d'ignorer son substrat matériel¹⁵¹ (Stendhal 1986, VIII : 236). Il en va d'ailleurs de même de tous les arts.

Mais il y a une spécificité de la peinture qui marque son avantage sur tous les autres arts : l'instantanéité de son effet. La peinture « parle » dans un temps comprimé, pouvant présenter un caractère « en un clin d'œil » (Stendhal 1986, XXVI : 165). Tout ce qui pourrait contribuer à ralentir la transmission affective (détails, historicisme, références, etc.) en est donc proscrit. Son langage, qui n'a recours qu'à la seule convention de la perception sensible, est éminemment direct :

¹⁴⁸ L'hédonisme esthétique de Stendhal le conduit souvent à concevoir les arts plastiques comme inférieurs à l'amour. Comme le dit Anjubault Simons : « Les beaux-arts ne sont là que pour prolonger ou rappeler les moments de bonheur, voire les faire renaître quand ils ne sont plus » (Anjubault Simons 1980 : 114).

¹⁴⁹ Le 24 mars 1807, l'auteur écrit à sa sœur : « Une passion est la longue persévérance d'un désir : ce désir est excité par l'idée du bonheur dont on jouirait si l'on possédait la chose désirée [...] et par l'espérance d'atteindre ce but » (Stendhal 1994 : 362). Cette « promesse de bonheur », qui est l'une des formules les plus connues de Stendhal, est évoquée pour la première fois à la suite d'un bal, le 28 octobre 1816, en référence à la beauté féminine (Stendhal 1986, XIII : 45-46). Le mois suivant, Stendhal parlera d'un « plaisir d'artiste » qui « promet des jouissances pour l'avenir » (Stendhal 1986, XIII : 116).

¹⁵⁰ Stendhal souscrit à cette maxime de Vauvenargues qu'il recopie dans son journal : « L'art de plaire est l'art de tromper » (Stendhal 1986, XXXIII : 30). En effet, « tous les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté; [...] d'une grotte sombre, sort le fleuve qui doit arroser d'immenses provinces » (Stendhal 1986, XLI : 181).

¹⁵¹ C'est lorsque la peinture se rapproche de la musique qu'elle donne lieu à la cristallisation la plus intense; en se détachant de la forme, la peinture du Corrège, par exemple, excite l'amateur au plus haut point : « C'est de la musique », note Stendhal au sujet des figures peintes au premier plan, « on brûle d'en jouir plus distinctement, on voudrait les toucher » (Stendhal 1986, XVI : 153).

Le bonheur de la peinture est de parler aux gens sensibles qui n'ont pas pénétré dans le labyrinthe du cœur humain [...] et de leur parler un langage non souillé par l'usage et qui donne un plaisir physique¹⁵² (Stendhal 1986, XXVI : 165).

La peinture parle le langage muet de l'érotisme : seules les attitudes corporelles suffisent à faire comprendre et à faire sentir les passions¹⁵³.

Cette « vérité affective », tel un courant électrique, énerveille le peintre et galvanise l'amateur, le survolte. Le flux affectif établit entre eux une communication muette : « Dans mes idées », note Stendhal dans son journal en date du 10 novembre 1810, « l'art de peindre une passion par les traits d'une physionomie et la position d'un corps, est d'émouvoir les spectateurs par la sympathie¹⁵⁴ » (Stendhal 1981 : 635). Le concept de sympathie, qu'il retrouvera le mois suivant dès les premières pages de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke¹⁵⁵, lui avait d'abord été suggéré par Cabanis, qui en avait fait un élément fort de sa physiologie¹⁵⁶. Dès la préface de ses *Rapports*, ce dernier notait :

Par la seule puissance de leurs signes, les impressions peuvent se communiquer d'un être sensible, ou considéré comme tel, à d'autres êtres qui, pour les partager, semblent alors s'identifier avec lui. On voit les individus s'attirer ou se repousser : leurs idées et leurs

¹⁵² Le peintre, au contraire de l'écrivain (ou encore du savant), ne s'appuie pas sur des abstractions héritées d'une longue tradition. Stendhal trouve les écrits des artistes du 15^e siècle « plus lisibles que ceux des grands littérateurs » (Stendhal 1986, XXVI : 251). C'est que les seconds, pour comprendre la nature, passent par la tradition, alors que les premiers posent sur elle un regard vierge, universel en vertu de sa sincérité.

¹⁵³ Dans *Le journal d'un séducteur*, Kierkegaard écrit : « [*Les situations érotiques*] sont silencieuses, calmes, elles ont des contours nettement tracés, et pourtant elles sont éloquentes comme la musique du colosse de Memnon. Eros gesticule, il ne parle pas ou, s'il le fait, il s'agit d'allusions mystérieuses, d'une musique imagée. Les situations érotiques sont toujours, ou plastiques ou picturales » (Kierkegaard 1989 : 207). L'esthétique stendhalienne se conforme pleinement à cette pensée.

¹⁵⁴ Il n'y a rien là de bien novateur. Comme le remarque Anjubault Simons, Stendhal formule une « définition de la peinture conforme à toute la tradition académique » (Anjubault Simons 1980 : 120).

¹⁵⁵ Le 25 décembre de la même année, Stendhal écrit à sa sœur : « J'ai donc lu avec plaisir, et en posant vingt fois le livre, les quatre-vingts premières pages du livre de Burke intitulé *Recherches sur le sublime*. J'étais distrait à chaque instant par mes idées d'ambition » (Stendhal 1994 : 509).

¹⁵⁶ Cabanis est le destinataire présumé des fameuses *Lettres sur la sympathie* de sa belle-sœur Sophie de Grouchy. S'inscrivant dans la foulée des spéculations lancées par la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith, Grouchy définit la sympathie comme la « disposition que nous avons à sentir d'une manière semblable à celle d'autrui » (Bernier et Dawson 2010 : 31). Cette disposition permettrait selon elle d'expliquer qu'un état d'âme puisse se communiquer d'un orateur à un auditeur : « Si un écrivain ou un orateur s'exprime d'une manière passionnée, nous éprouvons nécessairement cette émotion, qu'excite en nous la vue d'un homme agité d'un sentiment vif et profond; et cette émotion répond machinalement à la sienne, nous dispose à la partager, pourvu que la cause nous paraisse suffisante » (Bernier et Dawson 2010 : 67). Dans ce schéma, l'enthousiasme correspond à une intensification extrême de la disposition sympathique; modalité « subie et irréfléchie » de la sympathie, l'enthousiasme survient lorsque l'âme se représente « tous les plaisirs et toutes les peines qui peuvent résulter pour nous [...] de l'existence d'une certaine personne et de nos rapports avec elle » (Bernier et Dawson 2010 : 49-50).

sentiments [...] se répondent par un langage secret, aussi rapide que les impressions elles-mêmes, et se mettent dans une parfaite harmonie (Cabanis 1802, I : xvii).

La sympathie est une force invisible aux effets indiscutables; rapprochant les êtres, elle est à l'affect ce que la gravité est aux corps. Pour Stendhal, il s'agit d'un processus physiologique qui se rapporte à la « vie organique » de l'homme, aux phénomènes biologiques sur lesquels l'individu n'a pas de contrôle comme « la respiration, la circulation, la digestion, etc. » (Stendhal 1986, XXVII : 41). Le sujet ne pouvant guider consciemment le fluide nerveux dans telle ou telle partie de son corps, c'est la sympathie qui dirige les afflux, un peu comme la Lune et les marées. L'expérience du beau relève donc d'une réaction physiologique; Stendhal précise dans *Rome, Naples et Florence* que « sans ce plaisir en quelque sorte instinctif ou du moins *non raisonné* du premier moment, il n'y a ni peinture ni musique » (Stendhal 1986, XIII : 63).

La poïétique implique de même une manifestation de la sympathie nerveuse. Certes, le peintre doit être bon physiologiste et savoir décoder les subtilités du langage corporel de l'homme. Mais il doit aussi être capable de se laisser emporter par ses sentiments : « Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour exceller dans les beaux-arts » (Stendhal 1986, XII : 56). Nous reconnaissons ici l'empreinte d'Aristote, qui disait que le poète est d'autant plus persuasif qu'il incarne les passions qu'il veut faire partager au spectateur. Même conception chez Stendhal : « Dans tous les arts, il faut avoir soi-même éprouvé les sensations que l'on veut faire naître » (Stendhal 1986, XXVII : 179). Cette exigence primordiale de la poïétique stendhalienne pourrait résulter de la transposition d'une problématique théâtrale dans le champ des beaux-arts, ce qui n'est pas étonnant étant donné les premiers engouements de l'écrivain¹⁵⁷. L'artiste tel qu'il se l'imagine est un acteur : son processus de création n'est pas tant marqué par le long labeur de la technique que par l'instantanéité du réflexe sympathique. Dans sa *Vie de Rossini*, par exemple, l'auteur évoque la capacité de Giuditta Pasta, une grande actrice de l'époque, à se glisser dans la peau d'un personnage et à sentir, de manière instinctive, ses joies et ses peines. L'actrice peut ensuite condenser son sentiment en un seul geste pour le transmettre au public : c'est son âme, et non son art, qui aura électrisé les spectateurs (Stendhal 1986, XXIII : 156).

Dans son journal, Stendhal mettra pourtant une fois en doute la valeur artistique de cette intensité expressive :

¹⁵⁷ « Ce théâtre », dit Stendhal, « a eu une grande influence sur mon caractère. Si jamais je m'amuse à décrire comme quoi mon caractère a été formé par les événements de ma jeunesse, le théâtre *della Scala* sera au premier rang » (Stendhal 1986, XXX : 217).

Je trouve froid ce que j'ai écrit dans l'enthousiasme¹⁵⁸. Je pense que la dissertation de Diderot (dans Grimm) sur les acteurs pourrait bien être vraie (qu'on peut jouer, imiter la passion, étant pour le moment très froid et ayant seulement le souvenir que tel jour on était très agité, on faisait ainsi) (Stendhal 1986, XXXI : 138).

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot s'était effectivement opposé au jeu passionné, disant que l'acteur « n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez comme tel : l'illusion n'est que pour vous » (Diderot 1981 : 33). Mais Stendhal peut difficilement renoncer à sa conviction profonde que l'enthousiasme poétique doit nécessairement se traduire en enthousiasme esthétique (même si, entre les deux, sur le plan de l'œuvre, semblent manquer des critères pouvant garantir la transmission). Si l'artiste ne peut pas toujours créer dans l'intensité émotionnelle, il doit au moins conserver le souvenir d'un moment de passion réellement vécu.

La sympathie fonctionne aussi dans l'autre sens, car l'amateur, dans l'intensité de l'expérience esthétique, se rapproche de l'état présumé de l'artiste au moment de la création de son œuvre, devenant ainsi lui-même un créateur en puissance : « Tous les hommes doués de quelque curiosité, et qui ont senti vivement l'empire de la beauté, auraient pu devenir des artistes » (Stendhal 1986, XXVI : 170). La sympathie met l'artiste à la place de l'amateur et ce dernier dans la peau de l'artiste, elle les rapproche, les unit, les confond dans une exaltation extatique :

S'il y a le naturel parfait, le bonheur de deux individus arrive à être confondu. À cause de la sympathie et de plusieurs autres lois de notre nature, c'est tout simplement le plus grand bonheur qui puisse exister (Stendhal 1986, III : 161).

Cette citation, qui se rapportait originellement à l'amour passion, s'applique aussi à l'expérience des beaux-arts. Par l'action de la sympathie, le partage affectif s'opère naturellement et instantanément, passant outre toute difficulté, tout obstacle, toute interférence d'ordre matériel. Crouzet note ainsi que, pour Stendhal, l'amateur et le créateur sont les « deux faces d'un même

¹⁵⁸ Stendhal ira même jusqu'à remettre en question la possibilité de faire partager une idée sublime : « Pourquoi parler? pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité? *Les autres* » (Stendhal 1986, XXIII : 60). Toute forme de représentation symbolique (par le langage, par l'art) implique nécessairement une édulcoration de la passion qui en est la source. Stendhal cherche, dans la physiologie, le moyen d'atténuer cette baisse d'intensité.

pouvoir de sentir, d'une même vocation pathétique, qui rapproche aussi en une sorte de communication des généreux et des souffrants, les amants et les artistes » (Crouzet 1983 : 729).

Une telle proximité entre amateur et créateur ne concerne pas que l'expérience de l'art; elle a aussi des incidences sur une écriture de l'histoire qui, pour prétendre à la validité scientifique, doit normalement passer par une mise à distance de l'événement passé. Or, comme nous l'avons remarqué, l'*Histoire de la peinture en Italie* vise moins à l'accumulation d'un savoir sur l'art italien qu'à l'approfondissement de la sensibilité picturale de son auteur. Stendhal envisage la connaissance historique à la manière de la science physiologique, comme un savoir voué à la sensation :

Les bons livres sur les arts ne sont pas les recueils d'arrêts à la La Harpe¹⁵⁹; mais ceux qui, jetant la lumière sur les profondeurs du cœur humain, mettent à ma portée des beautés que mon âme est faite pour sentir, mais qui, faute d'instruction, ne pouvaient traverser mon esprit (Stendhal 1986, XXVI : 264-265).

Tous les savoirs, qu'ils soient scientifiques, historiques ou esthétiques, n'ont donc de sens, pour Stendhal, que s'ils affichent une efficacité sensible. C'est pourquoi son ouvrage ne se destine pas à un public d'érudits, mais à ceux qui cultivent la sensation¹⁶⁰, les amateurs. Dans une digression située à la fin du « Livre Second », Stendhal écrit :

Si j'espère être lu, c'est par quelque âme tendre, qui ouvrira le livre pour voir la vie de ce Raphaël qui a fait la *Madone alla seggiola* ou de ce Corrège qui a fait la tête de la *Madone alla scodella*. Ce lecteur unique, et que je voudrais unique dans tous les sens, achètera quelques estampes. Peu à peu, le nombre des tableaux qui lui plaisent s'augmentera. [...] Peu à peu, ce lecteur distinguera les écoles, il reconnaîtra les maîtres. Ses connaissances augmentent; il a de nouveaux plaisirs. Il n'aurait jamais cru que penser fit sentir; ni moi non plus (Stendhal 1986, XXVI : 174).

¹⁵⁹ Après s'être passionné pour la Révolution, Jean-François de La Harpe (1739-1803) sort transformé d'un séjour de quatre mois à la prison du Luxembourg en 1794; l'écrivain français d'origine suisse développe de fortes convictions religieuses, ses opinions devenant plus conservatrices. Auteur d'une *Réfutation du livre de l'Esprit d'Helvétius*, La Harpe devient la tête de turc de Stendhal, qui ne manque pas une occasion de s'attaquer à son grand ouvrage de pédagogie littéraire en dix-huit volumes : *Le Lycée, ou cours de littérature*.

¹⁶⁰ Cette attitude marque un retour aux discours de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où l'on disséminait l'idée que la théorie et l'appréciation de l'art n'étaient entièrement légitimes qu'en fonction d'une pratique. Dans un discours présenté le 7 juin 1747, le comte de Caylus, par exemple, déclarait : « il faut en convenir, un amateur ne peut que penser et méditer sur l'art; mais la pratique en est comme la clef qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence; La pratique, unie à la réflexion, met le comble à la connaissance et peut seule porter à sa réflexion » (Lichtenstein 2014 : 107).

Pour Stendhal, l'écriture de l'histoire de l'art a pour finalité l'instauration d'un rapport sympathique entre le lecteur et les artistes. Le but visé, comme l'a constaté Charlotte Guichard, n'est donc pas une observation passive, mais « une connaissance incorporée de l'art, fondée sur une familiarisation personnelle, en acte, avec le génie de l'artiste » (Gallo 2012 : 59). L'*Histoire de la peinture en Italie* fonctionne alors comme une invitation à la création. Stendhal, continuant de spéculer sur son lecteur idéal, lui écrit : « Cher ami, et que j'appelle cher parce que tu es inconnu, livre-toi aux arts avec confiance » (Stendhal 1986, XXVI : 174).

Conséquemment, l'*Histoire de la peinture en Italie* ne se termine pas avec la fin de la Renaissance italienne. Ce choix, évident pour l'historien, ne convient pas à l'approche de Stendhal : se conformer aux délimitations temporelles d'usage reviendrait à historiciser son sujet, c'est-à-dire à le figer et à le priver de sa portée sensible. Plutôt que de clore son étude en fournissant un dénouement qui établirait les limites de l'investigation, Stendhal propose une ouverture : il dresse les paramètres d'un « Cours de cinquante heures » rassemblant des conseils pratiques adressés à ceux qui, après la lecture de l'ouvrage, seraient intéressés à transformer leurs plaisirs esthétiques en jouissances poétiques. À première vue, l'idée d'un cours peut paraître surprenante venant d'un esthète pour qui l'ignorance des règles et des conventions constitue un avantage dans l'expression et la réception d'une passion authentique. Stendhal, en dilettante, a maintes fois réitéré son dégoût pour toute codification de la pratique artistique, ayant par exemple souhaité « que tous les cours de littérature fussent au fond de l'océan : ils apprennent aux gens médiocres à faire des ouvrages sans fautes, et leur naturel les leur fait produire sans beautés » (Stendhal 1986, XLI : 37-38).

Le « cours » proposé par Stendhal, il ne faut alors pas s'en étonner, ne se préoccupe pas d'une formation technique : on n'y trouve aucune prescription normative que les peintres en herbe seraient tenus de respecter. L'amateur se voit plutôt offrir les grandes lignes d'une discipline esthétique par laquelle il peut, en affinant sa sensibilité picturale, se mettre à adopter des conduites poétiques. Stendhal n'est pas sans connaître cette discipline : le programme qu'il partage avec ses lecteurs est le même qu'il s'est imposé en vue de parvenir à la création. Ce programme, ou plutôt cette hygiène, a comme prémisse les observations de Cabanis et de Maine de Biran. La création artistique demandant une dose égale de science et de passion, il s'agit d'arriver à faire de la sensation une source de savoir et du savoir une source de sensation, sans jamais favoriser l'un au détriment de l'autre. Si, en l'occurrence, une connaissance minimale de

l'histoire de l'art est nécessaire à l'approfondissement de la sensibilité esthétique qui est à la source de la production poétique, une connaissance excessive peut quant à elle être nocive¹⁶¹.

L'*Histoire de la peinture en Italie* ne vise donc pas la préservation d'un idéal artistique fixé hors du temps et de l'espace, mais l'affinement d'une sensation présente devant servir à la formation des artistes de l'avenir¹⁶². L'ouvrage de Stendhal est un savoir dynamique pointant vers l'actualité de la création : le beau passé comme promesse du beau présent comme promesse de bonheur. L'art stendhalien de l'histoire relève de la divination : les traces décodées, interprétées, servent toujours en dernière instance à entrevoir le futur avec plus de clarté¹⁶³.

2.2.3 Les Salons de la Restauration, ou l'impossible présent de la peinture

L'avenir de la peinture, dans les faits, semble à tout le moins incertain. Au moment de la parution de *Histoire de la peinture en Italie*, la peinture française contemporaine est en perte de vitalité. La chute de l'Empire, en 1815, a bouleversé le monde artistique. Sous Louis XVIII et Charles X, les commandes publiques se raréfient; les peintres sont dorénavant appelés à choisir les sujets qui les interpellent personnellement¹⁶⁴. Apparemment propice à l'expérimentation, cette licence nouvelle ne se traduit pourtant pas dans les œuvres : l'école davidienne, bien que devenue exsangue, domine toujours les Salons. La persistance du néoclassicisme est d'autant plus aberrante que son système de valeurs (éthiques et esthétiques) ne correspond plus au contexte de la France post-impériale. Devant l'écroulement de l'utopie révolutionnaire, les célébrations picturales des hauts faits de l'histoire, classique ou contemporaine, ont quelque chose d'anachronique, voire de choquant. Si l'école de David réussit à se maintenir, c'est entre autres parce que l'Académie de peinture et de sculpture, récemment restructurée, s'est dotée d'une

¹⁶¹ Là où Roger de Piles suggérait au peintre de s'imaginer le jugement des plus grands sur son œuvre, Stendhal demande : « qu'eût fait Raphaël à ma place? Autre chose que cette sotte question » (Stendhal 1986, XXVI : 172). Réfléchir aux éclats de génie des siècles passés risque de figer le peintre et l'empêcher de prendre le pinceau : « dès qu'on invoque la mémoire, la vue de l'esprit s'éteint » (Stendhal 1986, XXVI : 172). La mémoire tue l'imagination : plus l'individu se souvient, moins il imagine.

¹⁶² Stendhal semble avoir atteint son objectif de rejoindre un public restreint de lecteurs-artistes. Baudelaire sera un fervent défenseur de l'ouvrage. Delacroix, pourtant très difficile en matière de critique d'art, en fera l'éloge.

¹⁶³ Comme le note Stendhal en marge d'un passage de Schlegel où celui-ci évoque les « oracles inintelligibles » de la pythie, on parle, dans la passion, un « langage inconnu à soi-même » (Stendhal 1986, XXXV : 295).

¹⁶⁴ Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret ont été tentés d'expliquer le suicide d'Antoine-Jean Gros, peintre officiel de la propagande napoléonienne, par son incapacité à s'adapter à ce nouveau régime des arts, voir *Le suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil : Gourcuff Gradenico, 2010.

organisation rigide avec des membres élus à vie; cette structure constitue, selon Nathalie Heinich, un « système très fermé qui ne pouvait que se scléroser et, de la sorte, interdire l'innovation, laquelle ne pourra alors s'exprimer que de façon conflictuelle » (Heinich 1996 : 29).

Stendhal a le loisir de s'en apercevoir en visitant les Salons de 1822, 1824 et 1827, événements dont il donne, sous le couvert d'un pseudonyme, des comptes rendus pour la presse. L'esthète devenu historien devenu critique se confronte dans ces articles à une peinture contemporaine prise dans le croisement de deux temporalités : un passé depuis peu révolu et un avenir entrevu, mais non encore advenu. Même si Stendhal délaisse la forme du survol historique, il n'abandonne pas la prémisse ayant guidé la rédaction de l'*Histoire de la peinture en Italie*; il maintient que l'écriture de l'art a comme fondement et comme finalité la sensation :

Mon but est de faire en sorte que chaque spectateur interroge son âme, se détaille sa propre manière de sentir, et parvienne ainsi à se faire un jugement à lui, une manière de voir modelée d'après son propre caractère, ses goûts, ses passions dominantes, si tant est qu'il ait des passions, car malheureusement il en faut pour juger des arts (Stendhal 2002 : 66).

Stendhal invite le spectateur à se défaire des idées reçues sur ce qui constituerait, selon les normes établies, de la grande peinture, pour se fier plutôt à son propre jugement, à ce que lui dictent son goût, ses sensations.

Stendhal remarque ainsi que le public se désintéresse d'instinct de la peinture d'histoire davidienne. Pour le critique, ce phénomène s'explique facilement : les valeurs qui ont contribué à former les critères classiques de beauté auxquels se réfèrent toujours les peintres d'histoire ne coïncident plus avec l'expérience moderne. Il faut situer cette réflexion dans la perspective relativiste de la beauté que privilégie Stendhal depuis sa lecture de l'abbé Dubos, position qu'il retrouve dans l'*Influence de l'habitude de la faculté de penser*, où Maine de Biran écrit :

Puisque ce prototype que nous nommons *beau idéal* se compose de nos sens, il doit varier avec tout ce qui les occasionne, comme les climats, les lieux, les temps, les coutumes, les degrés de sensibilité des nations et des individus (De Biran 1987 : 201).

Les mœurs de l'Antiquité étant depuis longtemps révolues, la peinture néoclassique ne peut avoir aucune pertinence pour le spectateur moderne. Celui-ci sera parfois étonné, parfois ennuyé, mais jamais il ne se sentira réellement impliqué dans la représentation des sujets traditionnels. Dit plus crûment, il est impossible pour un Français du 19^e siècle, « qui a donné quelques coups de sabre

en sa vie », de sympathiser avec « des gens qui se battent *tous nus* » (Stendhal 2002 : 140-141). Référence évidente aux *Sabines* de David, qui est pour Stendhal l'exemple le plus probant de l'anachronisme nuisible qu'est devenue l'esthétique néoclassique¹⁶⁵.

Le voyageur, habitué à découvrir les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne au compte-gouttes, ne peut pas non plus s'empêcher de remarquer la surabondance des toiles qui garnissent les murs du Salon. L'offre de tableaux étant beaucoup plus grande que la demande, la scène artistique doit être entretenue artificiellement par l'État¹⁶⁶. Aussi Stendhal remarque-t-il qu'à la différence du musicien ou de l'artiste de la Renaissance, le peintre du début du 19^e siècle est « obligé de prier à genoux pour qu'on l'emploie » (Stendhal 1986, XXIII : 243). Cette pression économique a des résultats absolument catastrophiques du point de vue artistique :

L'on m'écrit de Paris qu'on y a vu (exposition de 1822) un millier de tableaux représentant des sujets de l'Écriture sainte, peints par des peintres qui n'y croient pas beaucoup, admirés et jugés par des gens qui n'y croient pas, et enfin payés par des gens qui n'y croient pas. L'on cherche après le pourquoi de la décadence de l'art (Stendhal 1986, IV : 215).

Comment peindre de passion lorsque le gouvernement « s'obstine à ne commander que des tableaux de miracles à des gens qui n'ont peut-être pas toute la ferveur de Fra Bartolomeo » (Stendhal 1986, XIII : 343)? Dans ce contexte institutionnel, ceux qui réussissent le mieux ne sont pas les peintres les plus authentiques ou les plus talentueux, mais les plus habiles stratèges. Stendhal donne l'exemple d'un tel peintre dans *Féder ou Le mari d'argent*, nouvelle inachevée de 1839 mettant en scène un jeune homme de belle apparence, mais sans talent notable, qui obtient les plus grands honneurs en dissimulant ses véritables sentiments.

Ces observations témoignent d'une transformation majeure de la figure du peintre au 19^e siècle. De profession, ou de situation sociale reconnue, la pratique de la peinture se réclame de plus en plus d'un appel irraisonné et irrépensible à la création : un « régime vocationnel », selon

¹⁶⁵ Stendhal se garde cependant de blâmer David, ce dernier ayant au moins osé fonder une pratique en rupture avec les conventions artistiques de son époque. Les fautifs sont ceux qui ont œuvré à pérenniser le néoclassicisme : d'abord, les peintres de l'école davidienne qui ont non seulement repris les formes et les valeurs émoussées du classicisme, mais aussi copié machinalement le style de leur maître; ensuite les comités de sélection des Salons qui ont prêté caution au sempiternel ressassement des formes et des sujets. Le système en place ne peut que nuire à l'innovation : les vieux peintres siégeant sur les jurys n'ont aucun intérêt à donner un avis positif sur des rivaux potentiels, car « en couronnant un homme qui *invente*, ils passeraient condamnation sur leurs propres ouvrages » (Stendhal 2002 : 144).

¹⁶⁶ Heinich observe que l'effectif des peintres et des sculpteurs, en France, a sextuplé de 1789 à 1838 (Heinich 1996 : 31).

la terminologie de Nathalie Heinich, fonde un nouvel horizon d'attente où le peintre est supposé répondre à une nécessité intérieure plutôt qu'il ne procède par calcul¹⁶⁷ (Heinich 1996 : 37). C'est à l'orée de ce nouveau régime que Stendhal semble se situer lorsque, dans la préface de son compte rendu du Salon de 1824, il dit espérer voir apparaître « des jeunes peintres qui ont du feu dans l'âme, de la franchise dans l'esprit, et qui n'attendent pas, en secret, leur fortune et leur avancement futur » (Stendhal 2002 : 65).

De plus en plus pessimiste, Stendhal constate la position impossible dans laquelle se trouve la peinture de son temps. Dans son Salon de 1824, comparant l'immobilisme de la scène artistique à la sclérose de la société française d'Ancien Régime, il déclare : « Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts » (Stendhal 2002 : 66). Cette révolution artistique, cependant, ne saurait être instiguée par les anciens protagonistes de 1789. Trônant déjà au sommet de la hiérarchie sociale, les bourgeois n'ont rien à gagner à étaler leurs émotions sur la place publique, où ils risqueraient de s'exposer à la raillerie :

Le démon de la crainte semble souffler sur eux un froid glacé dès qu'ils saisissent le crayon ou la plume; ils ont une peur exagérée de la critique et perdent toute énergie à la seule idée des remarques piquantes du public (Stendhal 2002 : 53).

Les biens nantis sont devenus les esclaves de conduites imposées : « Tout ce qui est cérémonie, par son essence d'être une chose affectée et prévue d'avance, dans laquelle il s'agit de se comporter d'une manière convenable, paralyse l'imagination » (Stendhal 1986, III : 86). Les convenances et les conventions, formes spiritualisées de l'habitude, sont contraires à la passion, qui est dans tout art primordiale¹⁶⁸.

L'auteur finit par identifier, dans les *Promenades dans Rome*, trois conditions à l'apparition du génie artistique : une pauvreté extrême (pour attiser le vouloir), une bonne

¹⁶⁷ Autodéterminé, le régime vocationnel « s'oppose point par point à la régularité, à la prévisibilité, au contrôle qui gouvernent l'exercice du métier ou de la profession », lesquels sont pour leur part « "hétéro-déterminés", au sens où l'activité satisfait ou anticipe la demande d'autrui (le marché, la relation de service) » (Heinich 2005 : 83).

¹⁶⁸ Cet impératif passionnel exonère même la mauvaise musique, comme celle qui plonge les jeunes femmes dans des transes. Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal cite le premier médecin de Naples qui aurait affirmé avoir rencontré « plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la musique » (Stendhal 1986, XXII : 21). Stendhal ne méprise pas cette réaction qui anticipe les hystéries collectives suscitées par les concerts rock. Il soutient que « des gens qui aimeraient passionnément une mauvaise musique, seraient plus près du bon goût que des hommes sages qui aiment avec bon sens, raison et modération, la musique la plus parfaite qui fut jamais » (Stendhal 1986, XXIII : 83).

éducation (pour affiner le savoir) et une imagination ardente (pour aviver les passions¹⁶⁹). Aristocrates de la sensation, ces artistes ne sont pas privilégiés par leur extraction sociale, mais par une disposition à se laisser affecter de la manière la plus vive par le malheur ou le bonheur. En somme, Stendhal réclame des ingénus qui comprennent intuitivement le monde sans toutefois céder aux rites de la sociabilité¹⁷⁰, ce qui tue la spontanéité de l'expression : un certain « ridicule, mais naturel et non affecté, sera désormais la première indication d'un homme de génie dans les beaux-arts » (Stendhal 1986, VII : 239-240). Seul cet homme dont la sensibilité n'aura pas été usée par les conventions et les compromis pourra, comme le dit Stendhal à Adolphe de Mareste, administrer au public la « drogue juste qui lui fera plaisir » (Stendhal 2011 : 271).

Ce que recherche le public n'est ni l'édification morale, ni l'érudition iconographique : son vrai caractère, pouvait-on lire dès *l'Histoire de la peinture en Italie*, affiche « une soif croissante d'émotions fortes » (Stendhal 1986, XXVII : 326). Il n'est pas inutile de remarquer que Stendhal n'est pas l'inventeur de cette formule, qu'il prélève textuellement d'un compte rendu d'écrits de Lord Byron publié par Francis Jeffrey dans *l'Edinburgh Review* de la fin septembre 1816. La source de l'emprunt est loin d'être anodine : le poète anglais représente en effet le type même de l'artiste moderne, celui qui réussit le mieux à arrimer la violence de la passion à l'exactitude de l'observation¹⁷¹. Le 30 septembre, Stendhal écrit à Louis Crozet :

Alors ce que fait Lord Byron on le fera pour tous les arts. Et que deviennent les conjectures de l'abbé Dubos quand on a des Lord Byron, des gens assez passionnés pour être artistes, et qui d'ailleurs connaissent l'homme à fond? (Stendhal 2011 : 227).

Le 16 octobre, alors qu'il est dans le dernier droit de la rédaction de *l'Histoire de la peinture en Italie* (il travaille les chapitres sur Michel-Ange), Stendhal a l'occasion de passer une soirée avec Byron dans la loge de Lodovico di Breme à la Scala de Milan. Il y voit l'opportunité de vérifier si l'homme vaut l'artiste, si l'expression passionnée de celui-ci correspond à la sensibilité

¹⁶⁹ Balzac fera écho à ces réflexions dans « Des artistes », notant qu'« un homme de talent est presque toujours un homme du peuple. Le fils d'un millionnaire ou d'un patricien, bien pensé, bien nourri, accoutumé à vivre dans le luxe, est peu disposé à embrasser une carrière dont les difficultés rebutent. S'il a le sentiment des arts, ce sentiment s'éteindra dans les jouissances anticipées de la vie sociale » (Balzac 1996, II : 713).

¹⁷⁰ Il s'agit de retrouver la simplicité et la naïveté, « trésors de la peinture » (Stendhal 2002 : 83), deux valeurs cardinales de l'art mises à mal par la peinture d'histoire.

¹⁷¹ La modernité picturale devra se distinguer par la « peinture exacte et enflammée du cœur humain » (Stendhal 1986, XXVII : 326).

authentique de celui-là. Il semble ne pas avoir été déçu si l'on se fie au contenu de cette rencontre dont il se souvient assez, en 1824, pour en faire le récit à Louise Swanton-Belloc :

Je fus frappé des yeux de lord Byron au moment où il écoutait un sestetto d'un opéra de Mayer, intitulé *Elena*. Je n'ai vu de ma vie rien de plus beau ni de plus expressif. Encore aujourd'hui, si je viens à penser à l'expression qu'un grand peintre devrait donner au génie, cette tête sublime reparaît tout à coup devant moi. J'eus un instant d'enthousiasme (Stendhal 2011 : 296).

L'enthousiasme procure à Stendhal la confirmation de son idéal poétique : pour exprimer la passion, il faut d'abord pouvoir la ressentir. Et le génie a la capacité de s'activer même dans l'abandon de l'écoute musicale comme il saura créer en abdiquant tout contrôle conscient, combinant ainsi, comme Rancière l'a observé, la « puissance absolue du *faire* » à une « absolue passivité » (Rancière 2001 : 27).

La passion s'exprime donc indépendamment de la volonté; elle *s'imprime* sur le visage de l'artiste, laisse sa trace dans l'œuvre. Stendhal en donnera un exemple frappant dans *Le Rouge et le Noir*. Au comble de la cristallisation amoureuse, Mathilde de la Mole se surprend à faire inconsciemment le portrait de Julien Sorel :

En faisant ces réflexions, Mathilde traçait au hasard des traits de crayons sur une feuille de son album. Un des profils qu'elle venait de tracer l'étonna, la ravit : il ressemblait à Julien d'une manière frappante. C'est la voix du ciel! Voilà un des miracles de l'amour, s'écria-t-elle avec transport : sans m'en douter je fais son portrait. Elle s'enfuit de sa chambre, s'y enferma, s'appliqua beaucoup, chercha sérieusement à faire le portrait de Julien, mais elle ne put réussir; le profil tracé au hasard se trouva toujours le plus ressemblant; Mathilde en fut enchantée, elle y vit une preuve évidente de grande passion¹⁷² (Stendhal 1986, II : 221).

Le meilleur artiste, dans l'œuvre de Stendhal, n'est pas l'ambitieux Féder, mais l'amoureuse Mathilde. Mû par la sympathie, son crayon trace les contours de la ressemblance — d'une ressemblance non pas de conformité, mais de relation passionnée, de correspondance magique. Nulle pensée, chez elle, pour les conventions artistiques ni pour les critiques auxquelles elle

¹⁷² Une idée semblable semble habiter Balzac dans *La Maison du chat-qui-pelote* : « Les plus beaux portraits de Titien, de Raphaël et de Léonard de Vinci sont dus à des sentiments exaltés, qui, sous diverses conditions, engendrent d'ailleurs tous les chefs-d'œuvre » (Balzac 1976, I : 54).

pourrait s'exposer¹⁷³ : agir dans la passion, c'est s'abandonner entièrement au présent de la création (un présent qui, il faut le dire, se rapporte souvent chez Stendhal à l'intensité du souvenir).

Le défi de l'artiste, comme celui de l'amoureux, consiste à « dire exactement ce que le degré d'ivresse du moment comporte, c'est-à-dire, en d'autres termes, à écouter son âme » (Stendhal 1986, III : 159). Stendhal pense de même que le génie est celui qui réussit à « agir, peindre ou écrire sous la dictée de ses passions¹⁷⁴ » (Stendhal 1986, XIII : 343). Rossini, le représentant du romantisme musical, conçoit ainsi ses plus belles mélodies dans l'automatisme de la passion, « sans *savoir comment*¹⁷⁵ » (Stendhal 2011 : 272). Cette effusion passionnelle inconsciente nécessite la plupart du temps une disposition spéciale où la sensibilité nerveuse du créateur est exaltée. En effet, il n'y a pas, pour Stendhal, de « génie supérieur dans les arts qui exigent de la tendresse » sans cette « exaltation de la sensibilité nerveuse qui va jusqu'à la folie » (Stendhal 1986, XLI : 304). Il importe avant tout de « déchirer le voile de l'habitude, pour pouvoir se mettre en expérience pour les moments d'*illusion parfaite* » (Stendhal 1986, XXXVII : 22). Et le matérialiste convaincu qu'est Stendhal ne rejette aucun moyen de stimulation, y compris l'intoxication. Aussi ne s'étonne-t-il pas de la manière dont Byron se conditionne à la création, par un protocole poétique dont il fait état dans un article écrit en 1830 :

Il buvait, en travaillant la nuit, une sorte de *grog* fait avec de l'eau-de-vie de genièvre et de l'eau. Il est bien vrai que quand les idées ne lui venaient pas, il prenait beaucoup de ce

¹⁷³ Stendhal s'explique ainsi le caractère décevant des portraits de Napoléon : « le peintre en le voyant ne songeait qu'à en obtenir une gratification » (Anjubault Simons 1980 : 131).

¹⁷⁴ « Rien de plus fréquent pour un homme », dit-il encore, « d'écrire absolument sous la dictée de son imagination, et sans savoir où il va ». Stendhal avance que cette témérité poétique est propre au sexe masculin, la femme devant faire preuve d'une plus grande maîtrise d'elle-même : « Ce qui fait que les femmes, quand elles se font auteurs, atteignent bien rarement au sublime, ce qui donne de la grâce à leurs moindres billets, c'est que jamais elles n'osent être franches qu'à demi » (Stendhal 1986, III : 121). La femme ingénue, pour le théoricien de l'amour, n'est pas admirable; dans la perspective de l'art d'aimer, elle ne donne aucune prise à la cristallisation. L'agentivité que Stendhal accorde à la femme est en quelque sorte négative. Son génie n'est pas celui de l'expression, mais de la dissimulation.

¹⁷⁵ Bien qu'il ne suive pas ce conseil, Stendhal lui-même faisait appel à une « écriture qui pour ne pas être automatique, n'en requiert pas moins des conditions de vitesse, d'inconscience, de non-correction, de transmission immédiate sous la puissance d'une dictée intérieure » (Crouzet 1983 : 824). Charles Nodier, dans *Le chant des Morlaques*, remarque lui aussi que l'intensité esthétique est inversement proportionnelle à la complication poétique : « Jamais les lectures du plus prôné de nos poètes de salons, les concerts du plus habile de nos virtuoses, les ballets symétriques du plus élégant de nos chorégraphes n'ont produit l'ivresse qu'inspirent les accents sauvages d'un improvisateur du désert » (Nodier 1996 : 42). Angela Esterhammer a montré l'importance de l'improvisation pour la génération romantique, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008. Relevons pour notre part la publication, en 1817, du traité de Désiré Raoul-Rochette, *De l'improvisation poétique chez les anciens, et particulièrement chez les Grecs et les Romains*.

grog; mais ce vice aussi il l'a exagéré en s'accusant; il ne fut point buveur immodéré¹⁷⁶ (Stendhal 1986, XLVI : 253-254).

Le principal intéressé confirme ces allégations : « Le genièvre coupé d'eau », écrivait Byron à Thomas Medwin, « est la source de toutes mes inspirations. Si vous buviez autant que moi, vous écrieriez d'aussi bons vers : croyez-moi, c'est le véritable Hippocrène » (Matzneff 1984 : 26).

Comment Stendhal s'explique-t-il une démarche aussi singulière? Par sa connaissance de la physiologie, il sait que le breuvage alcoolisé réchauffe le sang et, par conséquent, pousse la sensibilité à sa plénitude. Dans son journal, il note : « Le vin de Champagne (quatre verres dans la soirée) me rend gai, allègre; vie physique agréable le lendemain¹⁷⁷ » (Stendhal 1986, XXXII : 141). Dans *De l'amour*, il observe aussi que l'ivresse du vin peut pousser « le timide tempérament mélancolique [...] à se rapprocher du sanguin » (Stendhal 1986, IV : 282). Autrement dit, l'ivresse peut transformer la sensibilité passive en sensibilité active. L'écrivain a appris de Cabanis que l'ivresse favorise l'éloquence; aussi observe-t-il dans la *Vie de Rossini* que le peuple allemand a été « privé de voix » par « l'absence de vin », ce pour quoi sa musique tend vers l'harmonie (Stendhal 1986, XXIII : 262). Ce chant que Stendhal rattache à l'ivresse du vin est le conducteur de la sensibilité nerveuse¹⁷⁸. Contrairement à l'harmonie, il a quelque chose d'instinctif : « Aucun art n'est aussi privé de préceptes pour produire le beau » (Stendhal 1986, XLI : 202). Dans l'excitation factice de l'alcool, la mémoire ne vient pas faire obstacle à l'expression. En affectant les facultés cognitives et mémorielles de l'artiste, l'ivresse l'empêche de se conformer adéquatement aux modèles en vigueur. Stendhal, dans son journal, souligne la justesse de la maxime « *in vino veritas* » (Stendhal 2009b : 35). L'ébriété désinhibe ainsi le sujet, lui faisant oser le ridicule, le poussant au moins à l'action, quelle qu'en soit l'issue.

Stendhal ne recommande cependant pas à l'artiste de s'enivrer volontairement¹⁷⁹, d'aller jusqu'à soumettre à un Salon de peinture des œuvres exécutées sous influence (les esquisses, plus

¹⁷⁶ Byron s'est quand même prêté, dans le chant deuxième de son *Don Juan*, à un dithyrambe passionné de l'ivresse : « L'homme étant un animal raisonnable, doit s'appliquer à boire; car les plus beaux moments de la vie sont ceux de l'ivresse » (179).

¹⁷⁷ Dans sa *Physiologie du goût* [1825], Brillat-Savarin écrit : « Le vin de Champagne, qui est excitant dans ses premiers effets (ab initio) est stupéfiant dans ceux qui suivent (in recessu); ce qui est au surplus un effet notoire du gaz carbonique qu'il contient » (Le Yaouanc 1959 : 323).

¹⁷⁸ Ce chant enivrant a son équivalent dans les arts visuels : « Le caractère en peinture est comme le chant en musique, on s'en souvient toujours, et l'on ne se souvient que de cela » (Stendhal 1986, XXVII : 227).

¹⁷⁹ Shoshana Felman observe que dans les romans de Stendhal « l'enivrement se révèle salutaire, pourvu qu'on ne le provoque pas par exprès » (Felman 1971 : 223). Donnons pour seul exemple l'épisode de *La chartreuse de Parme* où

susceptibles de garder la trace des états seconds, étaient d'ailleurs proscrites des expositions). Il enjoit simplement le peintre moderne à se désinhiber vis-à-vis du public autant que de l'histoire.

2.2.4 Stendhal et Delacroix : un rendez-vous (partiellement) manqué

Si la musique a son Rossini, la sculpture son Canova et la poésie son Byron, la peinture attend encore celui qui saura se défaire des « chaînes pesantes » de la tradition. Le peintre attendu, à plusieurs égards, pourrait être Eugène Delacroix, artiste dont Stendhal mesure l'originalité sans en apprécier pleinement l'importance¹⁸⁰.

Figure 4 – Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio*, 1824, huile sur toile, 419 x 354, Musée du Louvre, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Après des débuts remarquables au Salon de 1822 avec *La Barque de Dante*, Delacroix fait sensation à l'exposition de 1824 avec les *Scènes du massacre de Scio* [Figure 4], toile qualifiée

Fabrice, grisé par l'alcool, déambule maladroitement dans l'arrière-scène de Waterloo (Stendhal 1986, XXIV : 90-101).

¹⁸⁰ Liliane Lascoux a étudié les rapports entre les deux hommes dans l'article « Stendhal et Delacroix » (Garnier, Novak-Lechevalier et Sfar 2012 : 301-326).

dans la presse de manifestation d'« ivresse » (Ferran 2011 : 222), de « naïveté barbare d'auteur en délire », à l'imagination dérégulée (Ferran 2011 : 227). Mots durs, mais qui correspondent à l'état d'esprit du jeune peintre qui inscrit dans son journal en date du 7 mai 1824 :

Je n'aime point la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, défasse, essaye de cent manières avant d'arriver au but dont le besoin me travaille dans chaque chose. Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre, et c'est un grand bonheur (Delacroix 1980 : 78).

Delacroix décrit ici une poétique picturale passionnelle qui s'apparente davantage à la transe dionysiaque qu'à la divination apollinienne : la figure de référence, ce n'est pas la pythonisse, mais le serpent qui se contorsionne dans une frénésie incontrôlable, l'animal qui s'abandonne à la violence de l'affect. Ce processus créateur est aux antipodes de celui du peintre néoclassique qui doit au contraire opérer dans un calme, une tranquillité et une parfaite maîtrise de soi correspondant aux sujets héroïques qu'il représente. Delacroix, qui se laisse emporter par les passions de son sujet, s'oppose à David, lequel voulait toujours se présenter comme étant en parfait contrôle de la situation.

S'il avait eu l'occasion de lire le journal de Delacroix, Stendhal aurait à coup sûr été frappé de la correspondance entre l'idéal poétique du peintre et le sien. Frappé, car il peine à voir dans le *Massacre de Scio* autre chose que la représentation de l'abattement, de la maladie et de la mort. Il témoigne de cette première réaction le 31 août 1824 :

Il y a un *Massacre de Scio*, de M. Delacroix, qui est en peinture ce que les vers de MM. Guiraud et de Vigny sont en poésie, l'exagération du triste et du sombre. Mais le public est tellement ennuyé du genre académique et des copies de statues si à la mode il y a dix ans, qu'il s'arrête devant les cadavres livides et à demi terminés que nous offre le tableau de M. Delacroix (Stendhal 2002 : 64-65).

Delacroix réussit certes à ébranler l'hégémonie de la peinture néoclassique en proposant un peu de nouveauté à un public blasé. Cependant, il s'y prend d'une manière contraire aux attentes de Stendhal : il y a peut-être romantisme, mais mauvais romantisme, larmes et tristesse plutôt qu'énergie et passion. En soi, le pathétique du sujet n'est pas pour déplaire au critique, celui-ci ayant affirmé ailleurs que « la *sympathie* est au moins la moitié moins excitée par la peinture du bonheur que par celle de l'infortune » (Stendhal 1986, IV : 209). L'ennui, c'est que la toile de

Delacroix ne permet pas l'instauration d'un rapport sympathique entre l'amateur et les personnages représentés. La scène apparaît au critique dénuée de toute tension dramatique : d'un côté, les oppresseurs ottomans, de l'autre, les victimes grecques. Stendhal peine à s'émouvoir d'un sujet qui n'est pas rendu de manière théâtrale, de corps qui n'expriment pas avec éloquence le malheur qui les afflige. Implicite au sujet, la passion n'est pas selon lui transmise par une gestualité correspondant à son intensité¹⁸¹.

Figure 5 – Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 x 496, Musée du Louvre, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Stendhal cherche malgré tout des qualités à l'œuvre du peintre qui, au moins, a l'audace d'être différent¹⁸². Le verdict, toutefois, ne change pas : le tableau est « médiocre », médiocre par déraison plutôt que par insignifiance, mais médiocre tout de même. Le 9 octobre 1824, il écrit

¹⁸¹ Notons cependant que Stendhal ne demande jamais à la peinture de représenter l'acmé passionnelle : Raphaël, écrit-il dans *Promenades dans Rome*, « avait senti que ce n'est à son corps défendant que la peinture doit représenter les points extrêmes des passions » (Stendhal 1986, VI : 65). L'explication est fournie ailleurs : « Si les arts dont Raphaël s'occupait ne peuvent pas rendre le *point extrême* d'une passion, c'est que certaines positions de la figure humaine *ne doivent pas être regardées trop longtemps* » (Stendhal 1986, XXXV : 290).

¹⁸² « C'est le courage qui a valu une place à part et l'estime du public à ce jeune Lacroix qui peut se tromper mais qui, du moins, ose être lui-même, au hasard de n'être rien, pas même académicien » (Stendhal 2002 : 151).

encore : « J'ai beau faire, je ne puis admirer M. Delacroix et son massacre de Scio » (Stendhal 2002 : 93-94). C'est cependant avec grande impatience que l'écrivain attend l'œuvre qui le fera changer d'avis. La révélation survient au Salon de 1827, où Delacroix présente *La Mort de Sardanapale* [Figure 5], toile historique inspirée d'un drame de Lord Byron. Saisi par la force et le dynamisme de la composition où s'enchevêtrent les expressions de douleur, de détresse et de calme résigné, Stendhal ne peut manquer de tracer un parallèle entre le peintre et le poète qui en est l'inspirateur. Le 28 mai 1828, il écrit dans le « Courrier anglais » de l'*Athenaeum* :

M Delacroix, un jeune peintre d'un talent considérable, vient d'exposer ici un tableau représentant Sardanapale mourant. Ce tableau semble avoir été inspiré par le génie de lord Byron; la même énergie, la même profondeur dans la détresse, et si je puis dire, le même satanisme, se retrouvent dans les œuvres du peintre et du poète¹⁸³ (Stendhal 2002 : 39).

Venant d'un amateur qui n'a jamais prisé, en peinture, les déchaînements pathétiques du sublime (Stendhal n'est pas fêru de Michel-Ange¹⁸⁴), l'éloge est particulièrement senti. Le mot clé, ici, est « énergie » : l'amateur est directement sollicité par la scène, appelé à s'émouvoir et à s'indigner, c'est-à-dire à réagir de manière passionnée. Indépendamment du sujet, cependant, c'est l'approche créative même de Byron qui semble pour Stendhal s'être transportée chez Delacroix. Renonçant aux conventions néoclassiques (composition claire et organisée, touches fondues), le peintre donne l'impression d'avoir créé dans l'emportement de la passion, effet qui se ressent tout particulièrement dans la composition tourbillonnaire¹⁸⁵ qui, en coupant certaines des figures au cadre, semble ne pas avoir été préméditée.

¹⁸³ Ce commentaire fait écho à l'accueil chaleureux réservé à la toile par Auguste Jal : « Il y a je ne sais quoi de satanique dans ses créations, je ne sais quoi de fascinateur dans son exécution presque sauvage; le poète Hugo est peut-être le seul homme qui puisse être dans le secret du génie de ce peintre, que Dante aurait si bien compris. Coloriste chaleureux et énergique, il ne lui a pas été donné d'être parfaitement vrai; on pourrait presque dire qu'il a l'hyperbole de la couleur. Sa palette est riche et terrible; les tons gracieux qu'elle porte quelquefois ont une harmonie singulière qui ne se définit pas : il faut en être saisi pour l'aimer. Ce n'est point des yeux qu'on la peut juger. Une âme froide ne sympathisera point avec le talent de M. Delacroix; supposez Laharpe devant un tableau de ce jeune artiste, et tâchez d'obtenir de lui autre chose qu'un : Fi donc! [...] Son style lui appartient en propre : il est bizarre et il fait des fanatiques! », *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, p. 108-109.

¹⁸⁴ À la fin de l'*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal s'imaginait toutefois que le goût pour Michel-Ange était en voie de se développer : « La soif de l'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange. J'avoue qu'il a montré l'énergie du corps qui parmi nous exclut presque toujours celle de l'âme. Mais nous ne sommes pas encore arrivés au *beau moderne* » (Stendhal 1986, XXVII : 328).

¹⁸⁵ Cette composition inédite pour l'époque n'évoque pas à l'écrivain Ludovic Vitet des antécédants picturaux, mais des motifs empruntés aux arts décoratifs et aux instruments d'optiques développés au début du 19^e siècle. Dans *Le Globe* du 8 mars 1828, il écrit : « Vous n'appelleriez jamais cette confusion coloriée un tableau, mais vous croiriez plutôt avoir sous les yeux un de ces riches tapis que fabriquent les Persans, ou bien encore un de ces amalgames de couleurs improvisés par les hasards du Kaléidoscope » (Bouillo 2009 : 233). Inventé en 1816 par Sir David Brewster,

Delacroix eût été flatté du rapprochement opéré par Stendhal entre sa peinture et la poésie. Au printemps 1824, en effet, le peintre se désespérait : « Pourquoi ne suis-je pas poète », écrivait-il le 25 avril, avant de noter le lendemain, « Que je ne voudrais être poète! tout me serait inspiration », lamentation réitérée encore le mois suivant, « Que je voudrais être poète! Mais au moins, produis avec la peinture! fais la naïve et osée » (Delacroix 1980 : 71-72). Dans ces complaintes se fait entendre une envie de liberté, de spontanéité et d'immédiateté, comme en jouit le poète qui a la chance de pouvoir s'exprimer sans avoir à composer avec un cadre institutionnel contraignant. L'époque est propice à ces convoitises que l'on qualifierait aujourd'hui d'intermédiaires, lesquelles sont à la source des poétiques picturales de l'ivresse. La décennie 1820, comme l'expliquera Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme*, se distingue par un décloisonnement des arts :

En ces temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, Lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude. [...] Les imaginations, déjà bien excitées par elles-mêmes, se surchauffaient à la lecture de ces œuvres étrangères d'un coloris si riche, d'une fantaisie si libre et si puissante. L'enthousiasme tenait du délire (Montandon 2012 : 19).

Si les discours sur le rôle de l'enthousiasme dans la création picturale furent encouragés par l'inauguration d'expositions où la peinture pouvait être appréciée pour ses qualités propres, l'adoption de conduites créatrices misant sur la traduction d'un état passionnel a en revanche été rendue possible par la fraternisation de la peinture avec la poésie. Lisant et côtoyant les poètes, Delacroix est particulièrement sensible à l'imaginaire de l'inspiration. Il s'est même intéressé à la poétique byronienne de l'ivresse, écrivant dans son journal le 21 juillet 1850 :

Il faudrait, comme Lord Byron, pouvoir retrouver l'inspiration à commandement. J'ai peut-être tort de l'envier en ceci, puisque dans la peinture j'ai la même faculté [...]. Sans hardiesse, et une hardiesse extrême, il n'y a pas de beautés. Jenny me disait, quand je lui lisais ce passage de Lord Byron, où il vante le genièvre comme son Hippocrène, que c'était à cause de la hardiesse qu'il y puisait. Je crois que l'observation est juste, toute humiliante qu'elle est pour un grand nombre de beaux esprits, qui ont trouvé dans la bouteille cet *adjuventum* du talent qui les a fait atteindre à la crête escarpée de l'art. Il faut donc être hors de soi, *amens*, pour être tout ce qu'on peut être. Heureux qui, comme Voltaire et autres

le kaléidoscope (combinaison de mots grecs signifiant respectivement « beau », « image » et « regarder ») deviendra rapidement un poncif de la vision enivrée incapable, comme le disait Kant, de s'arrimer à un principe conducteur.

grands hommes, peut se trouver dans cet état inspiré, en buvant de l'eau et en se tenant au régime! (Delacroix 1980 : 253-254).

Tant mieux pour ceux qui parviennent à créer dans la sobriété; pour les autres, il y a l'ivresse, et celle que donne l'alcool n'est pas différente des autres¹⁸⁶. Le vin devient ainsi l'adjuvant du talent : c'est une substance facilitant le dépassement des limites de l'état normal, foncièrement prosaïque.

Bien entendu, Delacroix ne mettra jamais en application cette observation, se contentant d'en noter la justesse¹⁸⁷. La peinture, la sienne autant que celle des autres, n'est pas prête à immoler le classicisme sur le bûcher de la passion. Delacroix se détache certes de l'austérité d'un David, mais sa peinture n'en opère pas moins à l'intérieur du schéma pictural hérité de la Renaissance, comme le note Pierre Francastel :

Il introduit dans l'espace réglé, cubique, de la Renaissance des personnages dont les habits et les gestes sont inédits; mais il conserve soigneusement le cadrage, les plans, le découpage, voire les schèmes de composition (Francastel 1989 : 197-198).

Il en va de même de la poétique stendhalienne, pour laquelle la nouveauté n'est pas absolue, mais relative à la tradition, aux habitudes qu'il s'agirait de bousculer un peu sans toutefois les remettre profondément en question. Chez Stendhal, l'artiste moderne ne cherche pas à faire table rase, mais bien plutôt à préserver, à adapter, à revitaliser l'esprit classique dans le langage nouveau du monde postrévolutionnaire¹⁸⁸. Manière de dire que l'invention romantique consiste à porter un regard nouveau sur un monde inchangé dans son essence. Stendhal refuse ainsi de s'immerger dans une poétique pleinement passionnelle (sauvage et inconsciente), surtout qu'il ne peut imaginer une réforme de l'institution artistique qui puisse l'accueillir et la légitimer.

En faisant de la transformation son idéal de création, Stendhal dévoile l'impulsion guidant sa propre approche du travail artistique : celle de traduire. Traduire la *Storia* de Lanzi — quitte à

¹⁸⁶ Le 22 mai 1846, alors que les « fantasias » de haschich de l'hôtel Pimodan battent leur plein, Delacroix note dans son journal : « Gros, dans le temps de ses beaux ouvrages, déjeunait avec du vin de Champagne, en travaillant. Hoffmann a trouvé certainement dans le punch et le vin de Bourgogne ses meilleurs contes; quant aux musiciens, il est reconnu d'un consentement universel que le vin est leur Hippocrène... » (Delacroix 1893, I : 223).

¹⁸⁷ Quatre ans plus tôt, il notait toutefois qu'une « demi-ivresse » lui permettait d'obtenir « une lucidité de coup d'œil » : « je juge ma peinture comme si j'étais un autre que moi-même » (Delacroix 1893, I : 223).

¹⁸⁸ Ainsi sa notion de « beau idéal moderne » qui, bien qu'elle relève d'une « conception dynamique de l'histoire des formes », comme l'a vu Philippe Junod, n'en reste pas moins attachée à « l'idée d'une virtualité antérieure à toute exécution » (Junod 1976 : 70). Le péril du relativisme absolu est chez Stendhal compensé par l'imposition d'une norme — celle du corps sensible.

le plagier —, reprendre, améliorer. Un air de Cimarosa a-t-il subi les outrages du temps?, « hé bien! changeons les accompagnements, rien de plus simple », lance-t-il dans le *Journal de Paris* en date du 7 octobre 1826, en complétant ainsi sa pensée :

Supposons qu'on nous présente une pensée frappante de Montesquieu, la phrase qui énonce cette pensée est déparée par deux ou trois fautes de français : quel est celui d'entre nous qui, d'un trait de plume, ne corrigerait pas ces fautes et ne ferait pas parler ce grand homme comme on parle aujourd'hui? (Stendhal 1986, XXIII : 407).

En combinant un goût marqué pour l'art de la Haute Renaissance à une propension pour les nouveautés du temps présent, Stendhal débouche sur une position impossible. Il privilégie des modes d'expression plus immédiats, plus intenses, en un mot plus modernes, mais qui opéreraient dans les structures formelles de la tradition, par le primat de la figure humaine, par les actions d'éclat, les gestes théâtraux et les attitudes déclamatoires. Le peintre de la modernité qu'il annonce et qu'il réclame ne fait ainsi que réactualiser un modèle d'Ancien Régime : c'est un Raphaël ou un Corrège revenu pour peindre le temps présent, un académicien qui, dépossédé de ses attaches avec l'ordre social, serait devenu nomade.

Certes, Stendhal renvoie sans cesse l'artiste au présent de sa création — c'est là, si l'on veut, son modernisme. Ce présent toutefois n'est pas homogène : entre souvenir et promesse, il est contaminé par le passé et tendu vers l'avenir. L'émotion est d'ailleurs à son paroxysme lorsque tous les lointains viennent simultanément féconder l'expérience du présent; c'est l'extase esthétique de l'amateur qui, à Florence, croyait « vivre avec le Dante » (Stendhal 1986, XIII : 328), et l'ivresse poétique de l'écrivain dont le stimulant à la création est le lecteur imaginé de 1880. Voilà en dernière instance l'impossible exigence stendhalienne : l'artiste, combinant l'ivresse de la passion et la rigueur de l'observation, doit réussir à provoquer cette instable, cette improbable fusion de temps hétérogènes qui caractérise ce début de siècle.

CHAPITRE 3

LES INTOXICATIONS DE L'ARTISTE MODERNE

Si j'étais poète, je ferais une ode à l'alcool, ce feu de Prométhée qui coule la vie dans notre misérable et flasque argile.

— Barbey d'Aurevilly, *Premier Memorandum*

Désillusionné par la montée d'une bourgeoisie qu'il estime incapable de grandes passions, Stendhal ne s'intéresse que brièvement à la figure moderne de l'artiste. Après son affectation à Civitavecchia à titre de consul en 1831, il ne commente plus la scène artistique contemporaine, détournant son regard du présent pour le porter vers un avenir que devrait éclairer la connaissance scientifique. Pourtant, les premières années de la Monarchie de Juillet (1830-1848) s'avèrent déterminantes dans l'élaboration de la conception moderne de l'artiste. Qu'il s'agisse du poète, du peintre ou du romancier, le créateur (car c'est de cette identité dont il est maintenant question) montre les sommets et les abîmes auxquels peut atteindre l'individu disposant entièrement de lui-même. L'époque, d'un côté, célèbre le génie, cet aristocrate du talent qui, dégagé de toutes contraintes, réussit à s'élever jusqu'au chef-d'œuvre inédit; de l'autre, elle stigmatise l'individu désœuvré qui, posant à l'artiste, bafoue volontairement les valeurs bourgeoises consacrées comme le bon sens, la prudence et la tempérance. C'est dans les pages d'une presse littéraire particulièrement effervescente dans les années suivant la révolution de 1830 que le profil de ce virtuose du paraître se détache.

3.1 Vapeurs d'alcool et de tabac : l'artiste de Juillet

En 1834, un jeune journaliste du nom de Félix Pyat¹⁸⁹ compare la prolifération rapide de ce nouveau type d'artiste à la pandémie de choléra ayant ravagé Paris deux ans plus tôt¹⁹⁰ :

¹⁸⁹ Journaliste, auteur dramatique et homme politique, Pyat aura un impact sur tout le 19^e siècle français. Inventeur, en 1834, de la notion de « bohème » artistique, il se battra en duel avec Pierre-Joseph Proudhon en 1848. En 1871, il est encore au cœur de l'action en se faisant élire d'abord à l'Assemblée nationale, puis à la Commission exécutive du Conseil de la Commune.

¹⁹⁰ Pyat a recours à une métaphore courante à l'époque. Dès le mois d'octobre 1831, François-Fortuné Guyot de Fère rapprochait la mouvance romantique de cette pandémie qui décimait alors Berlin : « Cette espèce de choléra-morbus

Ce qui devrait être l'exception de quelques natures privilégiées est devenu une règle générale¹⁹¹ ; que dis-je? une mode; que dis-je? une rage, une fureur, une maladie épidémique, contagieuse, endémique, un fléau pire que le choléra, une vraie peste d'Orient, l'*artistisme* (Pyat 1834 : 18).

À s'en fier aux apparences, le génie artistique serait devenu la règle : les rues de Paris regorgeraient d'individus hors-normes, de créateurs doués d'un talent sans commune mesure.

L'« artistisme », délire que Pyat compare à « une espèce de crise cérébrale qui attaque surtout la raison » (Pyat 1834 : 18), se manifeste en effet par un ensemble de symptômes visibles. Celui qui en est atteint affecte d'abord un laisser-aller dans sa tenue. Puis, il n'hésite pas à se présenter en public avec les cheveux longs et le visage mal rasé, maculé de taches d'encre ou de peinture à l'huile, signes de son entière consécration à l'inspiration artistique. Navrante, cette mauvaise hygiène personnelle prend bientôt des proportions plus inquiétantes, et ce n'est plus seulement dans son apparence, mais aussi dans ses pratiques qu'il s'en prend aux règles de bienséance :

Enfin si l'artistisme continue, le malade néglige ses affaires et ses intérêts; il fait des vers, il s'isole, et devient enclin à se coucher (ce qu'il appelle la vie horizontale), à fumer, à boire du punch. Il a une soif ardente, il fait des dettes abondantes (Pyat 1834 : 19).

Oisif et intempérant, l'artiste qui exacerbe les traits vocationnels ne sait gérer ni son temps, ni son argent, ni sa personne. À ce titre, son goût pour la pipe ou le cigare, sans lesquels il ne se montre que rarement, est révélateur : l'un comme l'autre démontrent ostensiblement qu'il aime se dépenser dans des activités improductives, tels le rêve et l'imagination, ses deux muses de prédilection. Afin d'illustrer ses propos, Pyat imagine un bal masqué d'artistes, à l'entrée duquel

intellectuel, qui infeste la république des lettres et des arts, le romantisme, offre des symptômes tout à fait analogues chez nos poètes et chez nos artistes : hallucination, vertiges, aveuglement, délire, dépravation de [*sic*] goût; et puis camaraderie, charlatanisme, ambition, prétentions orgueilleuses, gonflement excessif, jusqu'à ce que la peau crève et que mort s'en suive » (Berthier 1997, I : 362). Au printemps 1833, c'est, selon ce que rapporte *La Charge*, le journalisme lui-même qui est devenu : « une maladie épidémique » : « Bientôt chaque habitant de Paris aura son journal. On frappera de porte en porte pour avoir un abonné, et partout l'on aura pour réponse : “Merci, je suis moi-même journaliste” ». Peu de temps après, un rédacteur de *L'Écho de la jeune France* avance lui aussi, à propos de l'abondance de journaux : « Il en pleut, ils poussent de dessous terre [...]. C'est une épidémie » (Berthier 1997, I : IV).

¹⁹¹ Accusation qui sera reprise presque textuellement par Alexandre Barbier dans son compte rendu du Salon de 1839 : « la carrière des arts est devenue le pis-aller de tous ceux qui ne savent plus que faire ou qui ont manqué leur vocation. [...] Qui est-ce qui n'a point d'esprit aujourd'hui? qui est-ce qui n'a point de talent? qui est-ce qui n'a point un habit noir? Ce qui n'était jadis que le partage de quelques-uns est devenu depuis la prétention de tous » (p. 15).

l'on trouverait un écriteau donnant l'avertissement suivant : « Ici on n'entre pas sans pipe, chique ou cigare » (Pyat 1834 : 8). Dans l'atmosphère enfumée régnant à l'intérieur de la salle de danse, les participants s'adonnent à leur vice de prédilection : la débauche. « Deux cent bouteilles furent vidées », écrit Pyat, « On chanta toutes espèces de chansons patriotiques, bachiques, érotiques » (Pyat 1834 : 17). L'alcool, en effet, est au cœur des rituels de la jeune génération de 1830, qui trouve dans l'ébriété le moyen de s'opposer à un cadre culturel trop contraignant tout en évoquant le souvenir de Rabelais, le plus français des écrivains¹⁹².

Pyat n'est pas seul à faire ces observations. Le journaliste, d'ailleurs, ne prétend faire que le bilan d'une contagion déclarée depuis déjà quelques années, du moins si l'on se fie aux chroniqueurs de l'époque. En 1833, par exemple, la *Revue européenne* se moque de ce que « parfois avec un cigare, un pot de bière et le nom d'Hoffmann tour à tour à la bouche, on est artiste » (Montandon 2012 : 54). En quoi E.T.A Hoffmann¹⁹³, écrivain et compositeur allemand mort plus de dix ans auparavant, se trouve-t-il lié à la figure de l'artiste telle qu'elle s'élabore au début de la Monarchie de Juillet? À compter de 1829, année où il commence à être traduit en français, l'auteur de *L'homme au sable* incarne effectivement pour la presse le type de l'artiste désaxé, puisant son inspiration fantastique dans les pratiques les plus condamnables¹⁹⁴. On pourrait repérer la source de cette caractérisation dans un article que publie Walter Scott dans *La Revue de Paris* au mois d'avril de la même année : pour discréditer l'œuvre de son rival, le romancier écossais dépeint Hoffmann comme un névrosé, drogué de tabac et d'alcool.

La presse littéraire française est immédiatement séduite par ce rapprochement. Rébarbative au conte fantastique qu'elle juge contraire au bon goût et à la moralité, elle continuera d'associer l'esthétique hoffmannienne à une poétique dérégulée, celle de l'ivresse. Le

¹⁹² L'ivresse est l'un des attributs principaux du « frénétisme », ou « romantisme frénétique », frange mineure du romantisme littéraire dont l'invention, attribuée à Charles Nodier, remonterait à 1821. Le grand représentant de cette mouvance, qui préfère la violence au calme et le délire à la contemplation, est le poète Pétrus Borel. Dans *Le Bol de Punch*, une nouvelle de 1833, Théophile Gautier fait une satire du comportement social de ces artistes qualifiés de « Jeunes-France ». Gustave Flaubert, âgé de 17 ans, se prête au frénétisme dans un texte de juin 1838 intitulé *Ivre et mort*.

¹⁹³ Les prochains développements s'appuient principalement sur deux ressources documentaires : d'abord, la rigoureuse dissertation d'Elizabeth Teichmann sur *La fortune d'Hoffmann en France* [1961], ensuite, l'article de Pierre Brunel « Hoffmann buveur de vin : un mythe du romantisme français? », publié dans les actes du colloque *L'imaginaire du vin : colloque pluridisciplinaire* tenu en octobre 1981 à l'Université de Bourgogne à Dijon.

¹⁹⁴ En novembre 1832, Louis Peisse publie dans la *Gazette médicale* un article sur le fantastique, littérature abjecte (« on erre d'un bout à l'autre dans le sang, la boue et les ordures physiques de toute espèce ») dont il compare la propagation au choléra. Premiers atteints, les romantiques font du champagne ou de la bière, qu'ils boivent « à tonneaux », leur antidote de prédilection, au détriment de « leurs faibles estomacs du dix-neuvième siècle » (Berthier 1997, I : 360).

principal prosélyte dans la diffusion de ces rumeurs est — à première vue paradoxalement — le propre traducteur et biographe d'Hoffmann : François-Adolphe Loève-Veimars. Le 13 septembre, ce dernier inscrit, en bas de la toute première page de sa traduction d'« Une Représentation de *Don Juan* », la notice suivante à l'intention du lecteur :

En lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann, il ne faut jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans la bouteille : chaque image s'offrait à son esprit coloré par les vapeurs du vin; de là le prisme fantastique qui, dans ses récits, environne toujours la réalité (Milner et Chatelin 1983 : 168).

De toute évidence, l'intention de Loève-Veimars n'est pas ici de d'invalidiser le texte en suggérant au lecteur qu'il ne serait que propos d'ivrogne. La stratégie, à la fois habile et insidieuse, consiste à satisfaire le chauvinisme culturel du lecteur français en mettant sur le compte de la germanité (le stéréotype de l'Allemand buveur) l'aspect potentiellement scandaleux du récit. Le lecteur peut ainsi se délecter, avec un plaisir redoublé, d'une œuvre qu'il apprécie tout en la condamnant. Ce stratagème (qui avait dû transparaître dans l'immense battage de presse autour de Lord Byron quelques années auparavant) se révèle encore plus nettement dans un article que Loève-Veimars publie un mois plus tard dans *La Revue de Paris*. Continuant à amalgamer le comportement d'Hoffmann et ses fictions, il clame haut et fort que « tout ce que l'imagination a jamais enfanté de chimérique, bouillonnait dans son cerveau dès qu'il avait débouché une bouteille » (Milner et Chatelin 1983 : 175-176). Quelques pages plus tôt, il observait, avec un soulagement feint, que la littérature française « n'est pas encore gâtée entre les barreaux du cabaret, et l'on ne conçoit guère qu'il puisse trouver du génie sous les tables mal étayées d'une taverne » (Milner et Chatelin 1983 : 169).

Bien qu'elle s'inscrive dans un ingénieux coup de « marketing », la construction de la figure d'un « Hoffmann saoul » n'est pas sans fondement. Elle s'appuie sur un passage des *Pensées extrêmement éparses*, texte en fragments publié pour une première fois au mois de janvier 1814 dans la *Zeitung für die elegante Welt* de Leipzig, et qui sera rassemblé dans le recueil des *Kreisleriana*. Dans le passage en question, l'auteur prête à son alter ego, le maître de chapelle Johannes Kreisler, l'élaboration d'une rêverie sur les liens entre ébriété et création. Tout part de l'idée reçue selon laquelle les artistes puiseraient l'inspiration dans la boisson : « on cite des musiciens et des poètes qui ne peuvent travailler qu'ainsi (les peintres, autant que je sache, ont échappé à ce reproche) ». Kreisler, qui ne se risque malheureusement pas à spéculer sur les

raisons expliquant l'exclusion de la peinture, soutient que l'alcool peut avoir un effet bénéfique dans le processus créatif, au moment où la phase de l'incubation, ou de la gestation idéale de l'œuvre, cède la place à la phase de la conception proprement dite. C'est à ce moment, avance-t-il, que « la boisson spiritueuse stimule la révolution des idées », car le liquide enivrant déferle sur l'imagination comme un torrent sur une roue de moulin : « L'homme verse le vin, et le mécanisme tourne plus alertement! ». Reconnaisant cette indéniable puissance de l'alcool, Kreisler propose d'aborder de manière plus systématique les rapports de l'ivresse et de la création. En guise d'exemples, le *kapellmeister* suggère de boire du vieux vin du Rhin pour la composition de musique d'église, du bourgogne pour celle de l'opéra « sérieux », du champagne pour l'opéra comique, du capiteux pour les canzonettes et du punch — sa liqueur de prédilection — pour *Don Juan*, le grand opéra de Mozart. Mais l'action de l'alcool est difficile à contrôler et y avoir recours demeure pour Kreisler une voie peu fiable, imprévisible, voire dangereuse : « il ne faut pas se fier à sa bonne amitié, attendu qu'il change très vite de mine, et qu'au lieu de l'ami bienveillant et commode c'est un tyran effrayant qui apparaît soudain » (Hoffmann 1979 : 93-94).

En publiant ce texte le 9 janvier 1830, le *Mercur des salons* déclenche un véritable engouement pour Hoffmann¹⁹⁵. Passée relativement inaperçue en Allemagne, cette amusante rêverie devient en France l'objet de toutes les discussions¹⁹⁶. Les plus jeunes parmi les romantiques sont particulièrement friands de ces développements. L'écrivain Juste Olivier note, dans son journal, avoir entendu Musset citer le passage entier chez Vigny, le 16 juin 1830 (Teichmann 1961 : 32). Gérard de Nerval, admirateur de la poétique hoffmannienne, où le songe se mêle allégrement à la réalité, traduit et publie de nouveau le fragment dans *Le Gastronom*, le 2 décembre 1830¹⁹⁷. Théophile Gautier, alors âgé de 19 ans, témoigne par écrit de la forte impression laissée par l'image d'un Hoffmann buveur :

¹⁹⁵ « Le plus grand nombre est fou d'Hoffmann », rapporte *Le Mercur de France* en date du 1^{er} mai, « C'est une fureur, c'est un engouement, mais il est contagieux » (Teichmann 1961 : 32).

¹⁹⁶ Dans « Le Cabaret de la mère Saguet » (*Le Gastronom*, 13 mai 1830), Gérard de Nerval évoque un lieu où les artistes vont « pour voir aussi l'idéal et le fantastique de leur art se dessiner dans ces nuages de fumée de tabac, ou apparaître parmi les vapeurs de l'ivresse... Ils se sont mis tous en rapport, comme par le magnétisme, afin d'avoir des rêves de l'avenir, choquant ensemble leurs rêves et leurs pensées, pour en faire jaillir la lumière... » (Teichmann 1961 : 33). Vingt ans plus tard, Baudelaire dira que « l'histoire de la jeunesse, sous le règne de Louis-Philippe, est une histoire de lieux de débauche et de restaurants » (Baudelaire 1999, II : 28).

¹⁹⁷ La traduction de Nerval fait bouler de neige. Une semaine après sa parution, un auteur du *Figaro* écrit qu'Hoffmann sténographiait ses visions de cauchemars entre « quelques bouteilles débouchées, qui ruisselaient sur le pavé de sa chambre », s'endormant parfois « de travail, d'ivresse et de fièvre » (Teichmann 1961 : 62). Le 6 février 1831, Jules Janin caractérise à partir du cas d'Hoffmann le type de l'artiste fantastique, disant à son sujet : « un cauchemar est son inspiration la plus puissante, le rêve est son état naturel, l'ivrognerie est sa vie ». Un tel artiste se retrouve au

Après un volume d'Hoffmann je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de Champagne; il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours. C'est que l'imagination d'Hoffmann, grisée elle-même, est vagabonde comme les flocons de la blanche fumée emportés et dispersés par le vent, fougueuse et pétillante comme la mousse qui s'échappe du verre, et que son style est un prisme magique et changeant où se réfléchit la création en tous sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tous les rayons (Montandon 2012 : 77).

S'appropriant les termes de la démonstration de Kreisler, Gautier attribue à l'ivresse des effets littéraires bénéfiques : la prose se délie, devient effervescente, chatoyante, iridescente. Les images fantastiques s'enchaînent comme dans un rêve, de manière imprévisible, contribuant à plonger le lecteur dans un état de stupeur émerveillée.

Manipulée par la critique, la métaphore de l'ivresse devient d'autre part une arme pour dénoncer les outrances stylistiques des tenants du romantisme¹⁹⁸. C'est la réception qui attend *La Nuit vénitienne*, pièce que présente Musset les 1^{er} et 3 décembre 1830 à l'Odéon. Après l'échec retentissant de la première séance, *La Silhouette* écrit : « Un petit jeune homme s'est enivré à boire dans la grande coupe de Byron, et voilà qu'il est venu un soir vomir son vin et son nom au visage du public : tel est l'auteur, telle est la pièce ». Deux semaines plus tard, la *Gazette littéraire* récidive en insinuant que « les pinceaux du poète sont trempés dans un bol de rhum » (Berthier 1997, I : 509). Musset ne semble pas s'être formalisé de ce rapprochement. Dans un article publié dans le *Temps* le 10 janvier 1831, il reprend à son compte la défense des boissons alcoolisées :

L'inspiration poétique, cette étincelle tant recherchée, se trouve la plupart du temps dans une bouteille bien cachetée. Goethe buvait du vin du Rhin; Byron du rhum; Hoffmann du punch; M. de Buffon mettait des gants blancs; Shakespeare menait une vie de Falstaff; il

cœur d'une nouvelle que Janin publie deux semaines plus tard : le narrateur « est assis au cabaret, entouré de bouteilles vides, enveloppé de fumée et plongé dans une griserie qui fait apparaître devant lui tantôt son double, tantôt des personnages de cauchemar. Il quitte le cabaret parce qu'il se sent "un accès de sobriété", mais il est ivre mort » (Teichmann 1961 : 69). Le 19 septembre 1831, un auteur anonyme du *Journal des Débats* évoque encore la « fantaisie enivrée d'Hoffmann » (Teichmann 1961 : 74). Cette année 1831, hoffmannienne entre toutes, s'achève le 9 novembre, dans le *Globe*, où l'on montre un « Hoffmann buvant du punch pour décupler sa fantaisie » et s'isoler « de toutes ses forces d'un monde mauvais et qui ne comprend point son génie » (Teichmann 1961 : 78).

¹⁹⁸ Ces accusations deviendront monnaie courante. Clara Schumann aurait affirmé que la *Septième symphonie* de Beethoven avait « dû être composée dans un état d'ivresse » (Rolland 1908 : 42).

appartenait au seul Bonaparte de se reconforter avec des haricots à l'huile (Teichmann 1961 : 68).

En évaluant côte à côte les œuvres de Byron et d'Hoffmann, le romantisme français attribue donc la pluralité des choix esthétiques à la variété des alcools. Ce n'est plus, comme ce l'était pour Kreisler, à chaque genre son alcool, mais à chaque style sa boisson¹⁹⁹. On pourrait aller jusqu'à dire, sans trop se tromper : ce n'est plus l'art qui est ivre, mais l'artiste. L'artiste écrivain, s'entend.

Et le peintre, lui? Nonobstant quelques allusions à l'ivresse dans la réception critique des premières œuvres de Delacroix, le peintre, comme le remarquait déjà Kreisler, semble généralement tenu à l'écart de cette nouvelle stigmatisation identitaire. Bien sûr, on pourrait prétexter ici, en plus des défis que pose la transcription visuelle de sujets qui furent d'abord des récits, les exigences techniques du métier : la patiente préparation des matériaux, la lenteur obligée de l'exécution, etc.; la peinture exige une véritable cuisine de précision semblant exclure toute perte induite de contrôle. Bien que valable, cette explication tend à occulter les raisons idéologiques de la prédominance du modèle littéraire dans la construction de la figure de l'artiste ivre, un type qui s'élabore dans le cadre de la réception des littératures anglaise et allemande par la presse française. Il y a probablement dans cette réception un reste du souvenir de l'occupation de Paris par les armées alliées en 1814. L'ivresse tient lieu, ici, de marqueur identitaire de l'étranger, signe de sa fascinante et repoussante altérité que voudront s'approprier les jeunes artistes cherchant à rompre avec leur propre tradition culturelle et avec son étouffant moralisme.

Il importe à cet égard de remarquer que la peinture française, au tournant des années 1830, évolue en vase clos. Depuis le triomphe de Constable au Salon de 1824, aucune influence étrangère n'est venue ébranler son développement. La peinture française a su, ne serait-ce que superficiellement, s'adapter aux goûts du jour sans pour autant remettre en cause sa tradition. Alors que les noms de Byron et d'Hoffmann sont sur toutes les lèvres, ceux de Füssli, Blake, Turner ou Goya²⁰⁰ sont absents des comptes rendus du Salon; en général, peintres et

¹⁹⁹ Celle-ci se restreint la plupart du temps à l'alcool, mais elle ne s'y limite pas dans l'absolu. Le physiologiste Réveillé-Parisé évoque l'une de ses connaissances « qui à l'aspect d'un tableau de maître, ou en lisant de beaux vers, s'écrie avec transport : "Cela sent le café!" » (Réveillé-Parisé 1834, II : 228).

²⁰⁰ Onze des *Caprices* paraissent en 1825 avant que la Bibliothèque royale n'achète la série complète deux ans plus tard. Si une première notice bibliographique sur Goya est publiée dans le *Magasin pittoresque* dès 1834, c'est Théophile Gautier qui se charge de faire connaître l'artiste au public français, avec des articles dans *La Presse* (5 juillet 1838) ainsi que dans *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* (1842). Après avoir associé Byron à

critiques ignorent encore leurs œuvres. De toute manière, les tableaux sont des objets matériels qui ne se diffusent pas aussi rapidement que les mots²⁰¹; ils craignent donc moins la contagion. Si rien, évidemment, ne laisse supposer que ces peintres étrangers visionnaires aient pu être la cible des mêmes critiques proférées à l'égard de Byron et d'Hoffmann (ces deux auteurs ayant de surcroît signé des éloges dithyrambiques de l'ivresse), nous pouvons au moins observer que la figure du peintre ivre ne sera élaborée que de manière indirecte par l'imaginaire romantique, qui l'extrapole à partir d'un modèle essentiellement littéraire (et secondairement musical). Inventée avec un certain décalage, cette figure de l'artiste intoxiqué, qui n'a pas besoin de trouver un répondant spécifique dans la réalité, survient au moment même où s'essouffle la représentation qui en est à la source²⁰². En effet, critiques et poètes se lasseront bientôt de la figure du créateur en proie à la déraison; les artistes, tout particulièrement, voudront se dégager de ce modèle nuisant au sérieux et à la légitimité de leur pratique.

Mais n'anticipons pas et, surtout, ne commettons pas l'erreur de réduire les croisements opérés durant cette période entre l'imaginaire de la création artistique et celui de l'ivresse au seul cas de la réception critique d'Hoffmann. Aussi spectaculaire soit-elle, cette manifestation n'est que l'épiphénomène d'une réalité beaucoup plus profonde et complexe. Dans ce qu'elle nous dit de l'ivresse et de l'artiste, l'époque nous témoigne en effet de son ambivalence face aux bouleversements de la modernité : elle nous parle, inquiète et fascinée, d'excès et de démesure; de différence et d'altérité; d'expansion et de force; de création et de nouveauté; de contraction, d'épuisement, de mort et de destruction. Tous ces thèmes, nous les trouvons dans *La comédie humaine* d'Honoré de Balzac, œuvre se donnant à la fois comme la fresque et la synthèse de la société française sous la Monarchie de Juillet. Dans les prochaines pages, nous verrons que, chez Balzac, les théories poétiques et les représentations de l'artiste (peintres, sculpteurs et musiciens)

l'Angleterre et Hoffmann à l'Allemagne, la presse en viendra à faire de Goya l'incarnation de l'Espagne tout entière. Dans ce cas-ci, cependant, aucun stéréotype lié à la consommation de boissons alcoolisées ne se rattache à cette représentation. En dépit de l'étrangeté des produits de son imagination, Goya n'aura pas la réputation d'un buveur.

²⁰¹ D'ailleurs, l'une des stratégies que peut employer le peintre pour se faire remarquer au Salon est de retarder volontairement son envoi afin de profiter d'un surcroît de couverture médiatique. Dans l'absence de l'œuvre, le peintre se donne à voir.

²⁰² En 1835, Saint-Marc Girardin soutient qu'Hoffmann travaillait « la nuit dans sa chambre, une bouteille de vin à côté de lui, car il était ivrogne » (Montandon 2012 : 75-76). Samuel Bach (un pseudonyme de Théophile de Ferrière), intitulé « Hoffmann » un épisode d'*Il vivere* [1836] : « Au cours d'une soirée, où il boit trop, sous l'effet de l'ivresse il voit Hoffmann lui apparaître. [...] Quelques pages plus loin, un récit intitulé "Idéolo", met en scène un protagoniste, pâle copie d'Onuphrius. Idéolo lit "Kreisler" (c'est-à-dire les "Kreisleriana") et tous les contes d'Hoffmann, après quoi il s'achète un piano, fume, boit du punch et va au concert et à l'Opéra » (Teichmann 1961 : 147).

croisent sans cesse l'imaginaire des drogues. Mentionnés dans la majorité des romans qui constitueront *La comédie humaine*, les intoxicants de la modernité — alcool, opium, café et, éventuellement, haschich — sont réfléchis conjointement avec les arts, les uns et les autres constituant les deux versants d'une même problématique. Ce que nous chercherons à illustrer, dans la prochaine partie, ce sont les conditionnements sociohistoriques de l'imaginaire poïétique de l'ivresse.

Posséder une vision particulière, dégager l'essence des choses qui existe hors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie.

— Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*

3.2 L'économie poïétique de l'ivresse chez Balzac

Il pourrait paraître téméraire de plonger sans précautions dans l'immensité de l'œuvre balzacien. Chronique d'une société complexe aux problématiques variées et inépuisables, *La comédie humaine* représente encore à ce jour l'un des plus vastes projets littéraires jamais entrepris. Malgré leur prodigieux foisonnement, les écrits de Balzac (qu'il s'agisse de romans, d'articles ou de traités) laissent cependant apparaître en filigrane une pensée structurée par un ensemble réduit d'axiomes. Nous croyons ainsi que nos analyses précédentes nous auront fourni des assises conceptuelles suffisamment solides pour oser entreprendre ce travail.

Du double point de vue de l'ivresse et de la poïétique, la pensée de Balzac se situe dans la continuité directe des réflexions de Stendhal. Comme ce dernier, l'auteur de *La comédie humaine* demande à la physiologie d'élucider l'ensemble des mécanismes de la psychologie humaine. Pour lui, les phénomènes corporels et spirituels sont interdépendants; pensée et sensibilité sont autant de quantités sujettes à divers types de transactions. Dans la *Physiologie du mariage* [1829], épais traité redevable aux théories énoncées dans *De l'amour*, Balzac affirme ainsi que « l'homme a une somme donnée d'énergie » (Balzac 1976, XI : 1027), c'est-à-dire une quantité déterminée

d'une « force nerveuse et fluide, éminemment mobile et transmissible » (Balzac 1976, XI : 1024) qui est à l'origine du sentiment et de la pensée²⁰³.

Comme chez Stendhal, cette énergie psychophysiologique est directement sollicitée par le processus artistique. Dans *Louis Lambert*, sorte de mise en récit de ses thèses philosophiques, Balzac explique :

Le courant de ce roi des fluides [...] est l'occulte ministre auquel sont dus soit les efforts ou funestes ou bienfaisants des arts et des passions, soit les intonations de la voix [...] soit tous les prestiges du toucher, d'où procèdent les transfusions mentales de tant d'artistes de qui les mains créatrices savent, après mille études passionnées, évoquer la nature (Balzac 1976, XI : 633).

Le romancier reprend et précise cette hypothèse l'année suivante dans la *Théorie de la démarche* :

De cette effusion de vie plus ou moins abondante, et de la manière dont l'homme la dirige, procèdent les merveilles du toucher, auxquelles nous devons Paganini, Raphaël, Michel-Ange, Huerta le guitariste, Taglioni, Liszt, artistes qui tous transfusent leurs âmes par des mouvements dont ils ont seuls le secret. Des transformations de la pensée dans la voix, qui est le *toucher* par lequel l'âme agit le plus spontanément, découlent les miracles de l'éloquence et les célestes enchantements de la musique vocale (Balzac 1976, XII : 270).

L'œuvre, comme chez Stendhal, n'est donc pas le produit d'une recette d'atelier mais d'un transfert d'énergie vitale²⁰⁴. Aussi Balzac déclare-t-il (non sans une pointe d'ironie) qu'il lui semble ainsi avéré « que les chercheurs d'autographe, et ceux qui prétendent juger le caractère des hommes sur leur écriture, [sont] des gens supérieurs²⁰⁵ » (Balzac 1976, XII : 272).

²⁰³ Dans *Martyrs ignorés*, Balzac dit de l'idée qu'elle est « le produit du fluide nerveux qui constitue une circulation intime, semblable à la circulation sanguine, car le sang engendre le fluide nerveux, comme le fluide nerveux engendre la pensée » (Balzac 1976, XII : 739).

²⁰⁴ Le regard de Balzac n'est donc pas plus spécialisé que celui de Stendhal, comme en fait foi cette lettre envoyée à Maurice Schlesinger, fondateur de la *Gazette musicale* : « Pour mon compte, j'ai toujours été violemment tenté de donner un coup de pied dans le gras des jambes du connaisseur qui, me voyant pâmé de bonheur en buvant à longs traits un air chargé de mélodie, me dit : c'est en fa majeur » (Balzac 1976, X : 1451).

²⁰⁵ Si le ton de cette déclaration est humoristique (à l'image d'une partie de la *Théorie de la démarche*), Balzac n'en croit pas moins à la possibilité d'investir des objets d'une énergie spirituelle. En 1835, il évoque à Mme Hanska la possibilité d'obtenir, malgré la distance, un diagnostic pour sa fille malade : « Si vous êtes curieuse de consulter, il faudrait m'envoyer un petit morceau de linge de coton que vous lui mettriez, pendant la nuit, sur l'estomac et qu'elle mettrait elle-même, sans que personne y touche, dans un papier qu'elle mettrait dans une de vos lettres » (Balzac 1990, I : 256). Dans *Louis Lambert*, Balzac affirme dans le même sens que la volonté peut « par un mouvement tout contractile de l'être intérieur, s'amasser, puis, par un autre mouvement, être projetée au dehors, et même être confiée à des objets matériels » (Balzac 1976, XI : 631).

Sur le fond, rien ne distingue les conceptions stendhalienne et balzacienne de l'énergie et de son rôle dans la création artistique. Cependant, l'altération du contexte socio-économique de la France vient troubler les certitudes du discours physiologique; alors que progresse le siècle et que s'impose la vision bourgeoise du monde, la réflexion sur le fluide nerveux quitte le giron du rationalisme des Lumières pour prendre des inflexions plus ouvertement économiques. Déviant subrepticement de la pensée idéologiste, l'anthropologue et pharmacien Julien-Joseph Virey affirme par exemple, dans *De la puissance vitale considérée dans ses fonctions physiologiques* :

chaque être reçoit, dès sa naissance, une somme de sensibilité, de contractilité, relatives à sa constitution et à son espèce, il peut les dépenser profusément ou les débiter plus économiquement (Besser 1969 : 171).

Le passage est d'une étonnante transparence : l'énergie psychophysiologique, en tant que puissance abstraite mais quantifiable, invisible mais mesurable, est semblable à l'argent. Comme lui, elle s'accumule et se dépense, s'économise et s'investit.

Cet imaginaire comptable est bien sûr déjà présent chez Stendhal. Cependant, un réflexe qu'on est porté à qualifier d'aristocratique interdit à l'auteur du roman *Le rouge et le noir* de se préoccuper outre mesure de tous les investissements auquel peut être sujet le fluide nerveux. Globalement, il s'en tient au constat, pour lui suffisant, que les réserves énergétiques de l'individu ne sont déjà pas assez importantes pour lui permettre de satisfaire à deux sollicitations de la sensibilité (l'art et l'amour). Dans le cas de Stendhal, la formule consacrée pourrait être : l'homme qui s'épuise à jouir de l'art se rend insensible à l'amour et, inversement, l'homme qui s'exténue à la pratique de l'amour ne se préoccupe pas d'art. Que la balance penche d'un côté ou de l'autre est ultimement indifférent à celui qui place le bonheur au-dessus de tout.

Devant vivre dans le souci constant de ménager ses ressources personnelles, Balzac a une conception nettement moins sereine de l'économie psychophysiologique de l'individu : il est pour lui essentiel de gérer avec soin ce fonds énergétique afin d'en tirer les profits les plus appréciables. La *Physiologie du mariage* explicite ce souci accru de rentabilisation :

La quantité d'énergie ou de volonté, que chacun de nous possède, se déploie comme le son : elle est tantôt faible, tantôt forte; elle se modifie selon les octaves qu'il lui est permis de parcourir. Cette force est unique, et bien qu'elle se résolve en désirs, en passions, en labeurs d'intelligence ou en travaux corporels, elle accourt là où l'homme l'appelle. Un boxeur la dépense en coups de poing, le boulanger à pétrir son pain, le poète dans une

exaltation qui en absorbe et en demande une énorme quantité, le danseur la fait passer dans ses pieds... Presque tous les hommes consomment en des travaux nécessaires ou dans les angoisses de passions funestes, cette belle somme d'énergie et de volonté dont leur a fait présent la nature (Balzac 1976, XI : 1027).

Bien que nous soyons encore ici dans l'orbite de la position stendhalienne, qui pensait l'œuvre en tant qu'investissement psychophysiologique, force est d'admettre que ce dernier passage laisse apparaître une insistance nouvelle sur la nécessité d'une spécialisation des dépenses de l'énergie vitale. Pour Balzac, l'individu doit économiser le fluide nerveux²⁰⁶, et investir dans des activités rentables la somme d'énergie qui lui revient²⁰⁷. S'il en est ainsi, c'est entre autres parce que l'énergie ne se renouvelle pas entièrement à chaque jour; elle ne relève pas d'une allocation déterminée mais d'intérêts sur un capital précaire, et se dépréciant avec les années²⁰⁸. Stendhal et Balzac développent donc leur pensée dans des paradigmes économiques radicalement différents : leur approche des problèmes poétiques en sera directement affectée.

Lorsqu'il réfléchit à la dynamique du fluide nerveux, Stendhal s'en tenait en effet à la position classique de Lavoisier : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Dans ce schéma, les échanges se font symétriquement : toute perte est compensée par un gain équivalent (et inversement), les individus et les choses communiquent sans interférences, les idées et les sensations pouvant se traduire directement (que ce soit au sens linguistique ou poétique). L'habitude, une variable d'érosion empruntée à Maine de Biran, vient compliquer l'équation, mais il s'agit en dernière instance d'un phénomène pouvant être compensé par l'introduction salutaire de nouveauté (celle-ci étant relative à un système inchangé dans son essence).

²⁰⁶ Balzac évoque cette possibilité dans la *Théorie de la démarche* : « Pourrait-il économiser, amasser l'invisible fluide dont il dispose à son insu, comme la seiche aspire et distille, par un appareil inconnu, le nuage d'encre au sein duquel elle disparaît? » (Balzac 1976, XII : 270). Cette logique invite à pratiquer une discipline que Stendhal n'aurait jamais admise dans son système : l'abstinence. *La cousine Bette* en théorise l'effectivité poétique : « La Virginité, comme toutes les monstruosité, a des richesses spéciales, des grandeurs absorbantes. La vie, dont les forces sont économisées, a pris chez l'individu vierge une qualité de résistance et de durée incalculable. [...] Lorsque les gens chastes ont besoin de leur corps ou de leur âme, qu'ils recourent à l'action ou à la pensée, ils trouvent alors de l'acier dans leurs muscles ou de la science infuse dans leur intelligence, une force diabolique ou la magie noire de la Volonté » (Balzac 1976, VII : 152). Preuve que Balzac souscrit à ce qu'il avance dans ses fictions, cette lettre écrite en 1846 où il promet à Mme Hanska de la magnétiser afin qu'elle voyage en parfaite santé : « Je suis en ce moment, par suite de mes travaux et de ma chasteté, d'une énorme puissance magnétique » (Balzac 1990, II : 421). Toutes les ascèses sont des façons de s'économiser. Dans *Cousin Pons*, Balzac donne l'exemple d'un fakir « qui, tuant la chair, fait arriver l'esprit à toute la puissance inconnue des facultés somnambulesques » (Balzac 1976, VII : 495).

²⁰⁷ Pour preuve de l'importance vitale que peut prendre la gestion du fluide nerveux, observons que Balzac clôt son *Traité des excitants modernes* sur cette pensée : « *Quand la France envoie ses cinq cent mille hommes aux Pyrénées, elle ne les a pas sur le Rhin. Ainsi de l'homme* [note : le soulignement est de Balzac] » (Balzac 1976, XII : 328).

²⁰⁸ Dans *La recherche de l'Absolu*, Balzac affirme : « Toute vie implique une combustion. Selon le plus ou moins d'activité du foyer, la vie est plus ou moins persistante » (Balzac 1976, X : 719).

Témoin de l'essor du capitalisme industriel en France, Balzac ne peut plus souscrire aux présupposés de l'économie classique. Toute sa pensée, comme l'ont récemment démontré Hélène Gomart et Alexandre Péraud, porte l'empreinte d'une nouvelle donne financière marquée par des phénomènes comme le crédit, dont Péraud soutient qu'il « devient une obsession sociale généralisée », et l'endettement, qui constitue selon ce dernier la « nouvelle pathologie sociale » de la Monarchie de Juillet (Péraud 2012 : 31). Confronté à l'instabilité des mouvements financiers et à l'ampleur des déséquilibres qu'ils engendrent, Balzac ne peut plus croire qu'un principe de symétrie préside aux échanges : toute accumulation tire à l'excès et toute dépense se fait dans la frénésie, les croissances sont exponentielles et les décroissances asymptotiques. L'usure est une conséquence implacable qui corrompt inéluctablement les systèmes; y introduire une nouveauté semble nécessairement susciter une contrepartie catastrophique. Nous pourrions réduire la perspective balzacienne sur l'économie (au sens strict aussi bien que physiologique et poétique) à cette formule : la démesure engendre la démesure. L'auteur, d'ailleurs, le dit assez nettement dans la conclusion de la *Théorie de la démarche* : « Pourrait-on me trouver un grand résultat humain obtenu sans un mouvement excessif, matériel ou moral? » (Balzac 1976, XII : 301). Le dix-neuviémiste Marc Eigeldinger résume ainsi tout ce qui sépare Balzac de Stendhal :

Si Stendhal est le romancier de l'exaltation, de l'épanouissement de l'énergie, Balzac en peint plutôt le déclin, la déchéance et la corruption. Le premier s'intéresse plus à l'expression triomphante de la puissance, même si elle doit succomber en face des obstacles sociaux, tandis que le romancier de la *Comédie humaine* aime à représenter le développement excessif des énergies, afin d'étudier leur éclatement, les causes et les effets de leur dégradation (Eigeldinger 1998 : 142).

Réfléchir à la dynamique de l'énergie ne servira donc pas à concevoir une hygiène de vie où s'équilibreraient savoir et sensation, mais à mesurer les abîmes qui séparent un excès d'un autre.

3.2.1 De la dynamique de l'excès et de son rôle dans le schéma poétique

Balzac, penseur de la démesure? Que l'on se place dans une perspective économique, physiologique ou poétique, la réponse est positive. Enjeu central de la pensée balzacienne, l'excès est au cœur des toutes premières œuvres personnelles du romancier. On en donnera pour

exemple ce long passage de *La peau de chagrin*²⁰⁹ où le protagoniste, Raphaël de Valentin, choisit de sacrifier ses dons intellectuels sur l'autel de la débauche. S'en prenant aux courtes vues d'une logique comptable, il s'écrie :

Bientôt la Débauche m'apparut dans toute la majesté de son horreur, et je la compris! Certes les hommes sages et rangés qui étiquètent des bouteilles pour leurs héritiers ne peuvent guère concevoir ni la théorie de cette large vie, ni son état normal; en inculquerez-vous la poésie aux gens de province pour qui l'opium et le thé, si prodigues de délices, ne sont encore que deux médicaments? À Paris même, dans cette capitale de la pensée, ne se rencontre-t-il pas des sybarites incomplets? Inhabiles à supporter l'excès du plaisir, ne s'en vont-ils pas fatigués après une orgie, comme le sont ces bons bourgeois qui, après avoir entendu quelque nouvel opéra de Rossini, condamnent la musique? Ne renoncent-ils pas à cette vie, comme un homme sobre ne veut plus manger de pâtés de Ruffec, parce que le premier lui a donné une indigestion? La débauche est certainement un art comme la poésie, et veut des âmes fortes. Pour en saisir les mystères, pour en savourer les beautés, un homme doit en quelque sorte s'adonner à de consciencieuses études. Comme toutes les sciences, elle est d'abord repoussante, épineuse. D'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares, les résumant, les lui fertilisent en lui créant une vie dramatique dans sa vie, en nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces. La Guerre, le Pouvoir, les Arts sont des corruptions mises aussi loin de la portée humaine, aussi profondes que l'est la débauche, et toutes sont difficiles d'accès. Mais quand une fois l'homme est monté à l'assaut de ces grands mystères, ne marche-t-il pas dans un monde nouveau? Les généraux, les ministres, les artistes sont tous plus ou moins portés vers la dissolution par le besoin d'opposer de violentes distractions à leur existence si fort en dehors de la vie commune. Après tout, la guerre est la débauche du sang, comme la politique est celle des intérêts. Tous les excès sont frères²¹⁰ (Balzac 1976, X : 195-196).

Si les excès sont frères, c'est qu'ils relèvent tous de concentrations anormales : de plaisirs dans la débauche, d'intérêts dans la politique, de violence dans la guerre, de passions ou de pensées dans la création artistique, etc. Cette obscène symétrie permet à Raphaël de pervertir la logique de Cabanis et d'affirmer que « la débauche est sans doute au corps ce que sont à l'âme les plaisirs mystiques » (Balzac 1976, X : 197). Un excès ne se résorbe jamais que dans un autre excès.

²⁰⁹ Dès le printemps 1831, des extraits de *La peau de chagrin* voient le jour dans diverses publications parisiennes. Le 15 mai, la *Revue des Deux Mondes* publie « Une débauche », texte qui sera reproduit le mois suivant dans *Le Cabinet de lecture* en même temps que *Le Voleur*. Un autre extrait intitulé « Le suicide du poète » paraît dans *La Revue de Paris* le 29 mai; on le trouvera en juin dans *Le Cabinet de lecture*. Le roman sera publié intégralement le 6 août 1831.

²¹⁰ En imaginant une véritable métaphysique de la dépense, Balzac anticiperait, selon Péraud, la « part maudite » théorisée par Georges Bataille. Chez Balzac, c'est l'artiste et le viveur qui ont la tâche d'opérer la dépense somptuaire et de détruire « le surcroît d'énergie et de richesses amassé et accumulé par les dérèglements capitalistes » (Péraud 2012 : 141).

La peau de chagrin, conte fantastique à l'origine des *Études philosophiques*, illustre cet axiome fondamental de la pensée balzacienne. Tout le récit, en effet, est structuré par des contrastes entre diverses formes d'excès : de concentration et de dissipation, de finitude et d'immensité, etc. L'exemple le plus frappant est à trouver dans l'objet désigné par le titre de l'œuvre : un cuir d'onagre, talisman magique qui confère à son détenteur la puissance de réaliser tous ses souhaits, mais qui, à chaque vœu exaucé, se rétrécit, indiquant à son propriétaire l'irréversible dépense de sa force vitale. En intensifiant sa vie, ce dernier en raccourcit la durée. À prime abord, le propos du conte paraît simple, voire simpliste : le désir use²¹¹. On peinerait cependant à trouver des incidences artistiques à cette équation. Balzac, d'ailleurs, n'adopte jamais dans ce roman lyrique le ton du moraliste. Il nous semble plutôt devoir comprendre *La peau de chagrin* comme un conte illustrant les excès inhérents au processus poétique.

De taille insignifiante, la peau de chagrin contient pourtant l'univers entier à l'état potentiel : elle est le symbole matériel de l'absolue concentration de puissance. Cet attrait est si impérieux qu'il fait fondre toute résistance. Quiconque serait irrésistiblement happé par la première phrase de la formule inscrite sur la surface du talisman :

SI TU ME POSSÈDES TU POSSÈDERAS TOUT
MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA DIEU L'A
VOULU AINSI DÉSIRE ET TES DÉSIRS
SERONT ACCOMPLIS MAIS RÈGLE
TES SOUHAITS SUR TA VIE
ELLE EST LÀ À CHAQUE
VOULOIR JE DÉCOÛTRAI
COMME TES JOURS
ME VEUX-TU ?
PRENDS DIEU
T'EXAUCERA
SOIT !

²¹¹ La débauche n'est presque jamais cause de création artistique, bien qu'elle puisse en être le résultat : « Pour contraster avec le paradis de ses heures studieuses, avec les délices de la conception, l'artiste fatigué demande, soit comme Dieu le repos du dimanche, soit comme le diable les voluptés de l'enfer, afin d'opposer le travail des sens au travail de ses facultés » (Balzac 1976, X : 196). Étant lui-même une figure faustienne, Raphaël échafaude une théorie du viveur (du dissipateur, ou du débauché) qui doit beaucoup au célèbre conte de Goethe qui avait été traduit en 1827 : « Réalisant ces fabuleux personnages qui, selon les légendes, ont vendu leur âme au diable pour en obtenir la puissance de mal faire, le dissipateur a troqué sa mort contre toutes les jouissances de la vie, mais abondantes, mais fécondes ! Au lieu de couler longtemps entre deux rives monotones, au fond d'un Comptoir ou d'une Étude, l'existence bouillonne et fuit comme un torrent » (Balzac 1976, X : 197).

L'arrangement typographique insiste sur l'entraînement vertigineux vers l'échéance finale : un mot qui résume toute une vie de désirs, mais qui symbolise aussi une réduction de sa durée à un point ultime, la mort²¹². Ce qu'illustre la peau de chagrin, c'est l'appel fatal de l'absolu, ou le nécessaire engouffrement d'une multiplicité matérielle (énergétique, économique, etc.) dans une unité potentielle.

Si ce schéma anime la plupart des *Études philosophiques*, c'est dans *La recherche de l'Absolu* que se trouve son illustration la plus claire²¹³. Balzac présente, dans ce roman de 1834, l'histoire de Balthazar Claës, riche bourgeois de Douai poussé à la ruine par l'espoir d'une découverte scientifique : celle du principe élémentaire de la matière. Dès les premières pages de l'ouvrage, le romancier œuvre à faire de son personnage le symbole d'une concentration excessive de biens. L'un des plus illustres hommes de Flandre, région où ont convergé les héritages culturels des Pays-Bas et de l'Espagne ainsi que les marchandises de tout le continent (Balzac qualifie la Flandre de « magasin général de l'Europe »), Claës est le point d'aboutissement d'innombrables alliances scellées par ses ancêtres²¹⁴. Cet impossible amoncèlement de richesses est soudainement mis en péril par la perspective de son absorption et de sa réduction dans l'élément chimique premier, unité élémentaire ouvrant la voie à la création absolue. Cette tentation est si forte que Claës y engage sans hésiter des avoirs accumulés (évalués à sept millions) sur six générations, se défaisant au passage d'objets de valeur, une centaine de chefs-d'œuvre de Rubens, Ruysdael, Van Dyck, Rembrandt, Cranach et Holbein. Après s'être aliéné sa famille (sa fille Marguerite et son épouse Pépita, dont les noms, renvoyant respectivement à la fleur des champs et à la pépite d'or, devraient lui rappeler que la richesse sacrifiée est celle qui se présente de manière contingente à l'homme), Claës parvient finalement à obtenir un diamant de ses expériences de laboratoire. Survenu fortuitement, ce hasard alchimique

²¹² Cette logique, Balzac l'applique à la chimie aussi bien qu'à la physiologie : « Semblable en ses caprices à la chimie moderne qui résume la création par un gaz, l'âme ne compose-t-elle pas de terribles poisons par la rapide concentration de ses jouissances, de ses forces ou de ses idées? » (Balzac 1976, X : 74). Dans *Martyrs ignorés* [1837] Balzac écrit que, « par son affluence sur un seul point », la pensée peut causer la mort (Balzac 1976, XII : 745).

²¹³ Pierre Laszlo a été le premier à observer que l'intrigue dramatique de *La recherche de l'Absolu* tourne autour de phénomènes de concentration : « des richesses dans la maison Claës, des héritages culturels (Pays-Bas, Espagne) en Flandre où se trouve cette demeure; concentration du rayonnement solaire dans l'appareillage de Balthazar Claës, mais aussi dans la cour de la maison Claës : bien qu'elle soit à Douai, il peut y faire chaud comme dans un four; concentration du carbone, qui cristallise en diamant; et puis, surtout, concentration de Balthazar Claës sur ses idées et ses recherches » (Laszlo 1979 : 6).

²¹⁴ Claës a pour modèle Charles Quint, seul héritier de quatre dynasties européennes. Par ailleurs, Balzac aurait pu mettre à profit des pages de *L'Histoire de Charles-Quint* de William Robertson, où l'auteur décrit la convergence, en Flandre, des marchandises de l'Italie, de l'Inde et de l'Angleterre (Ambrière 1999 : 288).

est pourtant sans valeur scientifique. Ce qui devait être la création absolue n'est que la manifestation tangible de son impuissance, un chef-d'œuvre sans artiste ni spectateur, une « anti-crédation » absolument stérile.

En quoi le mythe de *La peau de chagrin* et son illustration dans *La recherche de l'Absolu* sont-ils pertinents à la création artistique? En quoi pouvons-nous même affirmer qu'avant d'être des « études philosophiques », ces deux romans constituent avant toute chose des contes poétiques? C'est que l'activité artistique, chez Balzac, implique nécessairement un processus de concentration, et qu'il se prête ainsi à diverses formes d'excès. Dans « Des artistes », essai de 1830 inaugurant deux décennies de réflexions sur les implications physiologiques, sociales, voire même métaphysiques, de la création artistique, le romancier définissait déjà l'œuvre d'art comme la chose la plus concentrée qui soit :

Quand Talma réunissait, en prononçant un mot, les âmes de deux mille spectateurs dans l'effusion d'un même sentiment, ce mot était comme un immense symbole, c'était la réunion de tous les arts. Dans une seule expression, il résumait la poésie d'une situation épique. Il y avait là pour chaque imagination un tableau ou une histoire, des images réveillées, une sensation profonde. Ainsi est une œuvre d'art. Elle est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé (Balzac 1996, II : 714-715).

Alors que Stendhal faisait de l'art un substitut de la passion naturelle, Balzac le conçoit, et continuera de le concevoir, selon une formule des *Illusions perdues* [1837], comme « la Nature concentrée » : l'œuvre d'art est analogue au diamant de *La recherche de l'Absolu* et au talisman de *La peau de chagrin*.

Le processus poétique, chez Balzac, doit donc se soumettre à l'exigence finale de concentration. En amont d'une œuvre, il y a toute la diversité, toute la richesse du monde. Pour les saisir, l'artiste doit se faire caméléon et, comme le souligne le narrateur de *Facino Cane* [1837], « quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté²¹⁵ » (Balzac 1976, VI : 1020). L'esprit de l'artiste doit pouvoir contenir

²¹⁵ Le romantisme revisite, en la valorisant, l'idée platonicienne selon laquelle le poète est un caméléon (cf. p. 39). Dans une lettre datant de l'automne 1818, John Keats soutient que le propre du poète est de ne pas avoir d'essence distinctive : « As to the poetical Character itself [...] it is not itself — it has no self — it is everything and nothing — It has no character [...]. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet. [...] A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other Body — The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about

toute l'étendue des lieux et de l'histoire²¹⁶, tout le foisonnement des personnes et des métiers, toute l'immensité des concepts et des savoirs qu'il aura à décrire ou à dépeindre²¹⁷ : l'artiste, observe Balzac dans la préface de la première édition de *La peau de chagrin*, est « obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir » (Balzac 1976, X : 51). Ce miroir, derrière lequel nous reconnaissons le *speculum concentrationis* dont Balzac emprunte la formule à Leibniz²¹⁸ (il renvoie chez ce dernier au concept de monade, ou du microcosme à l'image du macrocosme), est un dispositif qui réfléchit et qui concentre, qui reproduit et qui résume²¹⁹ : « Le poète », lit-on encore dans la préface aux *Études de mœurs* [1835], « doit être le centre intelligent de toute chose, il doit résumer en lui les harmonieuses synthèses de toutes les connaissances humaines » (Balzac 1976 : 1163). Car il ne s'agit pas de restituer le monde dans sa complexité, mais dans sa cohérence, dans sa logique et dans son unité. Le processus créateur, dans sa deuxième phase, se caractérise ainsi par une tension vers la plus grande densité : il faut à l'artiste, écrit Balzac dans la *Théorie de la démarche*, un « coup d'œil qui fait converger les phénomènes vers un centre » (Balzac 1976, XII : 277). Cette condensation sert à préparer l'étape ultime de l'exécution, là où les idées de l'artiste sont appelées à prendre une forme matérielle.

Cette poïétique à trois volets (vision d'ensemble, concentration et exécution) expose l'artiste à deux formes problématiques de dépense énergétique : ou bien il y a dilapidation de

them an unchangeable attribute — the poet has none; no identity — he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures » (Keats 1938 : 221-222). Ce passage préfigure la quête d'objectivité des parnassiens.

²¹⁶ On serait tenté de reconnaître l'apport de Balzac dans ce passage rédigé par Philarète Chasles pour l'introduction aux *Romans et contes philosophiques* [1831] : « Le narrateur est tout. Il est historien; il a son théâtre; sa dialectique profonde qui meut ses personnages; sa palette de peintre et sa loupe d'observateur. Non seulement il peut réunir les talents spéciaux que je viens d'indiquer, mais, pour exceller dans son art, il le doit » (Balzac 1976, X : 1186).

²¹⁷ Balzac qualifie de « seconde vue » cette faculté poïétique. Louis Lambert en témoigne : « son imagination, stimulée par le perpétuel exercice de ses facultés, s'était développée au point de lui permettre d'avoir des notions si exactes sur les choses qu'il percevait par la lecture seulement, que l'image imprimée dans son âme n'en eût pas été plus vive s'il les avait réellement vues; soit qu'il procédât par analogie, soit qu'il fût doué d'une espèce de seconde vue par laquelle il embrassait la nature » (Balzac 1976, XI : 593). L'idée de « seconde vue » peut être rattachée au phénomène de l'hallucination, vision singulière à laquelle la physiologie se met à s'intéresser au cours de la Monarchie de Juillet. La physiologie croit que les artistes sont particulièrement sujets aux hallucinations : « Les esprits profonds, concentrés, méditatifs », écrit Réveillé-Parisé, « sont les plus exposés à ces hallucinations, sorte d'ivresse intellectuelle » (Réveillé-Parisé 1834, I : 278). Contrairement à l'hallucination, la « seconde vue » est une faculté que l'artiste peut activer de son propre chef.

²¹⁸ L'expression apparaît pour une première fois dans l'« Avertissement du “Gars” » [1828] : « Cette âme était enfin, selon la magnifique expression de Leibniz, un miroir concentrique de l'univers » (Balzac 1976, VIII : 1675).

²¹⁹ On pourrait aussi penser à la *Préface de Cromwell*, où Victor Hugo fait du drame un « miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants ». L'image n'a pas le même sens chez le poète, où concentration est synonyme d'intensification. Balzac place quant à lui le processus de concentration du côté du logos plutôt que de celui du pathos.

l'énergie dans la première phase de la conception, ou bien il y a excès dans le processus de concentration²²⁰. D'un côté, épuisement des forces dans des sollicitations improductives, de l'autre, tension des forces jusqu'au centre fermé de l'« anti-crétation ». En ce qu'elles relèvent de phénomènes physiologiques, ces pathologies poïétiques sont régies par les mêmes lois décrivant l'action des drogues. Aussi la description des dérèglements de l'économie poïétique, chez Balzac, est-elle incomplète sans le cadre référentiel des « excitants modernes ».

3.2.2 Pathologies poïétiques I : décentrement et dilapidations

Le ratage poïétique le plus fréquent est celui des artistes dont l'énergie se diffuse dans la phase préliminaire de la conception. Obnubilés par les richesses de leur imagination, ils se complaisent dans des contemplations oisives. Ce moment du processus poïétique, comme le dépeint Balzac dans *La cousine Bette*, est en effet plein de volupté :

Penser, rêver, concevoir de belles œuvres, est une occupation délicieuse. C'est fumer des cigares enchantés, c'est mener la vie de courtisane occupée à sa fantaisie. L'œuvre apparaît alors dans la grâce de l'enfance, dans la joie folle de la génération, avec les couleurs embaumées de la fleur et les sucres rapides du fruit dégusté par avance. Telle est la Conception et ses plaisirs (Balzac 1976, VII : 241).

Les artistes de la conception assisteraient, béats, aux miracles de l'inspiration et au spectacle de ses « transfigurations sans nombre et semblables aux magiques fantasmagories de nos rêves » (Balzac 1976, X : 53). Dans cet état où tout semble facile, le monde se conforme aux désirs et aux fantasmes de l'imagination. D'où le peu de considération de Balzac pour ceux qui se targuent de posséder cette faculté. Dans la préface pour *Le cabinet des antiques* [1839], il écrit :

Presque tous savent concevoir. Qui ne promène sept ou huit drames sur les boulevards en fumant son cigare? Qui n'invente pas les plus belles comédies? Qui, dans le sérail de son imagination, ne possède les plus beaux sujets? Mais entre ces faciles conceptions et la

²²⁰ Si les deux volets de la conception se déroulent sans heurts, Balzac prend pour acquis que l'exécution se fera normalement. Ici transparaît la prérogative poïétique du prosateur : même l'exécution posant le plus de défis techniques, comme celle d'une grande toile académique, va de soi. Tout dépend du temps que l'on a à accorder à la réalisation.

production il est un abîme de travail, un monde de difficultés que peu d'esprits savent franchir (Balzac 1976, VII : 1308).

Les artistes de l'imagination — ces virtuoses du paraître qui sont l'objet des moqueries de Pyat et de la presse littéraire dans les premières années de la Monarchie de Juillet — n'ont aucun mérite à préférer le rêve au travail ou, comme le disait déjà Balzac dans « Des artistes », « l'extase de la conception » aux « déchirantes douleurs de l'enfantement²²¹ » (Balzac 1996 : 711). Qu'il s'agisse de sept, de huit ou même de dix drames ne change rien à l'affaire : n'importe quelle quantité d'œuvres imaginées ne valent pas une œuvre exécutée.

Le romancier ne fait donc pas grand cas des jouisseurs de la poétique qui « caressent des idées » et « s'enivrent aux sources de l'intelligence » (Balzac 1976, VII : 246), de ces artistes pour qui concevoir des œuvres n'est pas différent de rêver éveillé ou de s'enivrer d'imagination. Il faut se garder de penser que lorsque Balzac évoque l'ivresse, il en reste à l'allusion métaphorique; l'ivresse éthylique, comme le démontre ce passage de *La peau de chagrin*, est un état qui fournirait une volupté semblable au moment de la conception d'une œuvre :

L'ivresse vous plonge en des rêves dont les fantasmagories sont aussi curieuses que peuvent l'être celles de l'extase. Vous avez des heures ravissantes comme les caprices d'une jeune fille, des causeries délicieuses avec des amis, des mots qui peignent toute une vie, des joies franches et sans arrière-pensée, des voyages sans fatigue, des poèmes déroulés en quelques phrases. [...] Pendant ces heures avinées, les hommes et les choses comparaisent devant vous, vêtus de vos livrées. Roi de la création, vous la transformez à vos souhaits (Balzac 1976, X : 197).

On peinerait à trouver dans l'histoire de la littérature une description aussi extravagante de l'ivresse de l'alcool. Les effets décrits ici semblent sans commune mesure avec la cause : le vin a-t-il jamais eu de si puissantes propriétés hallucinatoires?

²²¹ Dans *La Cousine Bette*, l'auteur s'étendra longuement sur ce sujet : « Cette faculté [*la conception*], tous les artistes et les écrivains la possèdent. Mais produire! mais accoucher! mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique, c'est l'Exécution et ses travaux » (Balzac 1976, VII : 241-242).

En partie attribuable à la vogue pour Hoffmann²²² s'imprimant alors fortement sur son œuvre, ce passage se ressent aussi de l'engouement de Balzac pour *L'Anglais mangeur d'opium* [1828], résultat d'une traduction très imaginative des *Confessions of an English Opium-Eater* [1821] de Thomas de Quincey. Intrigué par les effets fantastiques de l'opium, cette substance onirogène, le romancier rédige à son sujet un court article qui sera publié deux ans plus tard dans *La Caricature*. Balzac, qui n'a jamais cru nécessaire de faire l'expérience de cette drogue, n'hésite pourtant pas à résumer ainsi l'ensemble de ses effets : selon lui, l'opium livrerait l'univers entier²²³. En quelques instants, il ferait visiter les lieux et les temps les plus éloignés : le consommateur verrait successivement Constantinople, Cadix et Séville, l'Antiquité grecque, asiatique et romaine, le temple de Jérusalem, les merveilles de Babylone, tout le Moyen Âge et les opéras d'Italie (Balzac 1996 : 815). Cependant, ces innombrables rêveries ne manqueraient jamais de se terminer en cauchemar :

C'étaient des milliards de voix furieuses, des têtes qui criaient : tantôt des figures d'enfants contractées comme celles des mourants; des femmes couvertes d'horribles plaies, déchirées, plaintives; puis des hommes disloqués tirés par les cheveux, terribles, et tout cela par myriades!... par vagues!... par générations!... par mondes!... (Balzac 1996 : 815-816).

En conformant la drogue au modèle narratif du plaisir et du châtement, en théâtralisant à l'envi ses effets, Balzac nous indique que l'opium relève chez lui d'une construction mentale. L'opium, c'est la débauche de l'imagination qui se complaît dans le foisonnement et la discontinuité des images, le symbole d'un torrent de conceptions improductives refusant de s'arrimer à un fil conducteur, à l'*hic et nunc* de l'exécution poétique.

En tant que projection imaginaire sans réalité concrète, l'opium est en quelque sorte interchangeable avec tout ce qui pourrait induire une corruption du sens de l'infini et subvertir l'expérience de la plénitude²²⁴. Dans une scène clé de *La peau de chagrin*, Raphaël de Valentin

²²² *La peau de chagrin* est aussi imprégnée de l'œuvre de Rabelais. Alors que Voltaire désignait ce dernier comme « un philosophe ivre, qui n'a écrit que dans le temps de son ivresse », Balzac ira jusqu'à en faire, dans *Cousin Pons* [1847], « le plus grand esprit de l'humanité moderne ». On appréciera l'écart représenté ici entre rationalisme et romantisme.

²²³ Le mois suivant, Balzac reprend cette formule dans « Litanies romantiques », court texte publié dans *La Caricature* : « Cela me fait l'effet d'une dose d'opium qui révèle l'univers et le jette dans un rêve!... » (Balzac 1996 : 826).

²²⁴ Si la consommation récréative d'opium demeure à l'époque une pratique relativement exotique, elle apparaît pourtant comme métaphore courante pour caractériser toutes sortes de débordements. Balzac se préoccupe par exemple d'une frénésie, en apparence anodine, qui gagne l'imagination de ses contemporains : celle de la lecture.

fait en quelque sorte l'expérience de l'opium sans en consommer. Au seuil du suicide, le jeune homme ayant tout perdu au jeu pénètre dans un magasin d'antiquités que Balzac décrit comme plein de trésors d'une valeur inestimable²²⁵. Raphaël se trouve en fait face à un ensemble hétéroclite d'objets glanés aux quatre coins du monde, et provenant d'époques différentes : « tous les pays de la terre semblaient avoir apporté [...] quelques débris de leurs sciences, un échantillon de leurs arts » (Balzac 1976, X : 69). À l'instar de la Flandre de *La recherche de l'Absolu*, que Balzac décrira, pour en souligner la riche hétérogénéité, comme le « magasin général de l'Europe » (Balzac 1976, X : 660), le bazar est dépeint comme « un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines » se heurtent, un véritable « chaos d'antiquités²²⁶ » (Balzac 1976, X : 69). Surabondantes, les indications descriptives employées par le romancier ne servent pas tant à faire la peinture précise du lieu qu'à produire le récit d'une intoxication :

Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, à la brusque opposition des jours et des noirs. L'oreille croyait entendre des cris ininterrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets les plus pittoresques. L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisations, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde (Balzac 1976, X : 69-70).

L'image du miroir que Balzac avait employée pour décrire l'esprit de l'artiste revient ici; il ne s'agit plus cependant d'un miroir concentrique qui ramène l'univers à quelques traits

Durant la Monarchie de Juillet, le livre imprimé connaît un développement fulgurant; le marché parisien est saturé de publications, de rééditions et de contrefaçons. Le public trouve à s'instruire, mais aussi à se divertir. Dans un article intitulé « De l'état actuel de la librairie », le romancier écrit que « l'imagination européenne se nourrit de sensations qu'elle demande à la littérature comme le Turc demande des rêves à l'opium » (Balzac 1996 : 663). *La peau de chagrin* désigne Kant, Schiller et Jean-Paul comme autant de « drogues [...] défendues par le médecin » (Balzac 1976, X : 167). Dans *Louis Lambert*, l'auteur compare l'effet ressenti à la lecture des livres de Jacob Boehm, de Swedenborg ou de Madame Guyon aux « fantaisies multiformes » des rêveries de l'opium (Balzac 1976, XI : 66). La même année, c'est-à-dire en 1832, Gautier relate l'histoire d'Onuphrius, un peintre que les lectures (composées pêle-mêle de légendes, de poésies mystiques, de traités de cabale, de ballades allemandes, de livres de sorcellerie et de démonographie, etc.) plongent dans de stériles rêveries.

²²⁵ Raphaël s'exclame : « Vous avez des millions ici », ce à quoi on lui répond : « Dites plutôt des milliards » (Balzac 1976, X : 73).

²²⁶ Dans *Le Bol de punch*, Gautier parodie l'hypertrophie lexicale de ce passage en décrivant la chambre de son protagoniste, capharnaüm d'objets dépareillés qu'il dépeint comme « un fouillis, un chaos indébrouillable à faire tomber la plume de lassitude au nomenclateur le plus intrépide, à Rabelais et à Charles Nodier ». S'adressant au lecteur, Gautier soutient que sa « description est véritablement superbe et composée d'après les recettes les plus modernes. Elle ne cède à aucune autre, hormis celle de M. de Balzac, qui seul est capable d'en faire une plus longue » (Gautier 2011 : 156).

conceptualisables, mais d'un miroir qui renvoie du monde une image plurielle et fragmentée : un véritable kaléidoscope²²⁷. Submergé par ce spectacle multiforme, Raphaël perd la faculté d'organiser ses représentations :

Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances; mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Pathmos. Une multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées, se leva par masses, par myriades, par générations (Balzac 1976, X : 69-70).

Cette gradation hyperbolique (« par masses, par myriades, par générations ») prélevée textuellement de l'article de *La Caricature* devrait achever de nous convaincre de l'équivalence, pour Balzac, entre l'expérience vécue par Raphaël et celle de l'opium. En admettant cette équivalence, nous trouvons dans la scène du magasin d'antiquités de *La peau de chagrin* une nouvelle description des effets néfastes d'une conception excessive sur la production artistique.

La commotion esthétique, contrairement à l'extase de Stendhal à Santa Croce, ne donne pas à Raphaël la révélation de la puissance de la peinture ni l'incitation à pratiquer l'histoire de l'art, mais bien plutôt un sentiment d'oppression et une nausée débilite²²⁸ :

Enfin c'était des travaux à dégoûter du travail, des chefs-d'œuvre accumulés à faire prendre en haine les arts et à tuer l'enthousiasme. Il arriva devant une vierge de Raphaël, mais il était las de Raphaël. Une figure de Corrège qui voulait un regard ne l'obtint même pas. Un vase inestimable en porphyre antique et dont les sculptures circulaires représentaient de

²²⁷ Dans une lettre adressée à la duchesse d'Abrantès le 22 juillet 1825, Balzac compare la conception romanesque à un kaléidoscope : « Ce kaléidoscope-là vient-il de ce que le hasard jette dans l'âme de ceux qui prétendent vouloir peindre toutes les affections et le cœur humains, toutes ces affections mêmes afin qu'ils puissent par la force de leur imagination ressentir ce qu'ils peignent et l'observation ne serait-elle qu'une sorte de mémoire propre à aider cette mobile imagination. Je commence à le croire » (Balzac 2006 : 176). C'est au cours de la décennie 1820 que le kaléidoscope s'impose comme une métaphore de la composition, qu'elle soit littéraire ou picturale (cf. note 128).

²²⁸ Pour la physiologie du 19^e siècle, l'extase n'est plus le sommet de la spiritualité mais une manifestation pathologique parmi d'autres. Auguste Roullier, l'auteur d'un traité sur le magnétisme animal, affirme en 1817 que, dans l'extase, « l'exaltation des facultés intellectuelles, mais surtout de cette sensibilité morale qui fait si souvent le bonheur ou le tourment de notre existence, absorbe en quelque sorte toutes les sensations d'un autre ordre. La vie semblerait, dans ces circonstances, comme concentrée tout entière à l'intérieur. Aussi l'extase nous offre-t-elle souvent les symptômes d'une défaillance, d'une asphyxie, d'une agonie, quelquefois même d'une mort apparente » (Le Yaouanc 1959 : 356).

toutes les priapées romaines la plus grotesquement licencieuse, délire de quelque Corinne, eut à peine un sourire. Il étouffait sous les débris de cinquante siècles évanouis, il était malade de toutes les pensées humaines, assassiné par le luxe des arts, oppressé sous ces formes renaissant qui, pareilles à des monstres enfantés sous ses pieds par quelque malin génie, lui livraient un combat sans fin²²⁹ (Balzac 1976, X : 74).

Au-delà de la déclinaison des contextes et des variations dans les effets intoxicants, Balzac traite toujours d'un même problème poétique, c'est-à-dire du péril posé par une démarche qui tend à l'accumulation et à la prolifération plutôt qu'à la concentration et à la simplification²³⁰.

3.2.3 Pathologies poétiques II : concentration excessive et surinvestissement

Le *Voyage de Paris à Java*, texte publié en novembre 1832 dans la *Revue de Paris*, permet au romancier de réitérer sa conviction que la surabondance des plaisirs, des beautés et des jouissances conduit fatalement à l'impuissance. Comme l'était le magasin d'antiquités de *La peau de chagrin*, Java se présente comme un lieu saturé. L'île n'est-elle pas le « rendez-vous de toutes les nations, bazar éternel, où le plaisir se multiplie par lui-même »? (Balzac 1996 : 1157). Aller à Java équivaldrait donc à consommer de l'opium :

Ah! cette vie est une débauche d'âme et de poésie, dont il n'existe d'image en aucune extase. Pour ceux qui l'ont goûtée, il n'y a plus ni arts, ni musique, ni chefs-d'œuvre! Oui, les madones de Raphaël, les accords de Rossini, l'orchestre des Bouffons, les efforts ne notre parfumerie française, nos livres, nos poètes, nos femmes, tout devient là petit. [...] Enfin, dans cette île des miracles, tout est d'accord, tout embrase la vie, tout la dévore et l'on en revient tué! (Balzac 1996 : 1153).

²²⁹ Nous pourrions aussi y détecter la trace de l'expérience du Salon, où la surabondance des œuvres pose un défi à plus d'un critique. À ce propos, Balzac écrit au début de *Pierre Grassou* [1839] : « Le Salon aurait dû rester un lieu déterminé, restreint, de proportions inflexibles, où chaque genre eût exposé ses chefs-d'œuvre. Une expérience de dix ans a prouvé la bonté de l'ancienne institution. Au lieu d'un tournoi, vous avez une émeute; au lieu d'une Exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar; au lieu de choix, vous avez la totalité. Qu'arrive-t-il ? Le grand artiste s'y perd » (Balzac 1976, VI : 111).

²³⁰ Le personnage de Claude Vignon, auteur célèbre et jadis prolifique, porte dans son esprit le magasin d'antiquités de *La peau de chagrin* : « Satisfait de tout pénétrer, de tout comprendre, il méprise les matérialités; mais atteint par le doute dès qu'il s'agit de créer, il voit les obstacles sans être ravi des beautés, et à force de discuter les moyens, il demeure les bras pendants, sans résultat. C'est le Turc de l'intelligence endormi par la méditation. La critique est son opium, et son harem de livres faits l'a dégoûté de toute œuvre à faire » (Balzac 1976, II : 723). Un protagoniste d'*Illusions perdues* [1837] évoque un « grand artiste livré à l'opium et qui retenu par la contemplation en des palais enchantés ne voulait ou ne pouvait rien créer » (Balzac 1976, V : 111).

L'excès des sollicitations, nous l'avons déjà suggéré, retire le goût de passer à l'acte. La phase de la conception s'éternise et l'œuvre à venir n'apparaît toujours pas. La référence aux effets de la drogue renverrait donc à cette dilapidation du capital énergétique de l'artiste que craint Balzac : les « mangeurs d'opium », comme l'auteur aime appeler les artistes de la conception, « tombent tous dans la misère; tandis que, maintenus par l'inflexibilité des circonstances, ils eussent été de grands hommes » (Balzac 1976, VII : 246).

Mais l'opium ne saurait se réduire à cet aspect débilitant. Fidèle à son statut de *pharmakon* (de substance par nature ambivalente), la drogue représente à la fois la dissipation et son contraire et peut aussi connoter la plus excessive de toutes les concentrations. Ce qui « livre l'univers » et qui comprime « cent ans d'existence en une seule nuit » (Balzac 1976, X : 584), c'est une goutte, un grain, un morceau; bref, une chose plus petite encore que la peau de chagrin. Comment concevoir qu'une si menue cause puisse avoir un si grand pouvoir dans l'esprit de l'homme²³¹? Balzac ne manque jamais de s'étonner de l'écart entre les effets de la drogue et son coût dérisoire : « tout cela pour trois francs d'opium!... », écrivait-il dans l'article de *La Caricature*, « Oui, pour trois francs d'opium, ils rebâtissaient même les conceptions gigantesques de l'Antiquité grecque, asiatique et romaine!... » (Balzac 1996 : 815). Même principe économique à la source des rêves opiacés de Marco Vendramin dans *Massimilla Doni* [1837] :

Quand Vendramin le veut, pour trois livres autrichiennes, il se fait général vénitien, il monte les galères de la république, et va conquérir les coupes dorées de Constantinople; il se roule alors sur les divans du sérail, au milieu des femmes du sultan devenu le serviteur de sa Venise triomphante. [...] Pour trois *swansiks*, il se transporte au conseil des Dix, il en exerce la terrible judicature, s'occupe des plus graves affaires, et sort du palais ducal pour aller dans une gondole se coucher sous deux yeux de flamme, ou pour aller escalader un balcon auquel une main blanche a suspendu l'échelle de soie; il aime une femme à qui l'opium donne une poésie que nous autres femmes de chair et d'os ne pouvons lui offrir. [...] Oui, pour trois livres d'opium il meuble notre arsenal vide, il voit partir et arriver des convois de marchandises envoyées ou demandées par les quatre parties du monde. [...] Les monuments, les hommes, se pressent et tiennent dans son étroit cerveau (Balzac 1976, X : 575).

²³¹ Le spiritualiste est perplexe devant les effets de cette substance : « Comment imaginer des facultés immatérielles que la matière réduise, dont l'exercice soit enchaîné par un grain d'opium? » (Balzac 1976, XI : 653). Balzac, dans l'un de ses carnets de travail [Album, *Lov. A* 182], note encore à ce sujet : « Quelle pitié de voir l'opium agent matériel dominer ou déterminer le jeu d'une âme sensée immatérielle ».

Les Javanais seraient les seuls à comprendre ce que l'Occident n'a pas encore réalisé, à savoir que l'opium, qui concentre tous les plaisirs, a lui-même une valeur concentrée : par conséquent, ils « l'achètent en le payant dix fois son poids d'or²³² » (Balzac 1996 : 1156). C'est d'ailleurs dans le *Voyage de Paris à Java* que Balzac décrit avec le plus de force la propriété de cette drogue :

L'opium absorbe toutes les forces humaines, il les rassemble sur un point, il les prend, les carre ou les cube, les porte à je ne sais quelle puissance, et donne à l'être entier toute une création dans le vide²³³. Il fait rendre à chaque sens sa plus grande somme de volupté, l'irrite, le fatigue, l'use; aussi l'opium est-il une mort calculée²³⁴ (Balzac 1996 : 1156).

L'expérience de l'opium inclut donc aussi bien la dissipation que la concentration, aussi bien la multiplicité d'un univers d'images et de sensations que l'intensité du point d'ancrage unique. Mais l'opiacé ne deviendrait-il pas ainsi le symbole même de l'œuvre d'art, de cette substance fantastique que Balzac définissait en 1830 comme l'accumulation, dans un petit espace, « d'un monde entier de pensées »?

Effectivement, il arrive que certains artistes de la conception, comme nous l'a montré l'exemple de *La recherche de l'Absolu*, pêchent par excès de concentration. Les créateurs de génie que met en scène Balzac dans les *Études philosophiques*, le peintre Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu*²³⁵ ou le musicien Gambaro dans le roman du même nom²³⁶, ne sont pas

²³² L'opium serait à ce titre une débauche concentrée, ce que propose d'ailleurs Balzac dans *La peau de chagrin* : « Les orgies que nous prodiguent tous les plaisirs physiques, n'est-ce pas l'opium en petite monnaie? » (Balzac 1976, X : 192).

²³³ Ce genre de remarque deviendra un leitmotiv de la réception des drogues dans le cadre de l'orientalisme. Édouard Combes fils, dans son *Voyage en Égypte et en Nubie* [1846], écrit par exemple : « Dans ces heures d'extases, les Orientaux sont tous poètes, mais ce sont des poètes égoïstes qui ne produisent rien » (Boismont 1862 : 25-26).

²³⁴ Dans sa *Symptomatologie de la folie* [1850], Jean-Baptiste-Maximien Parchappe, professeur de physiologie et inspecteur général des instituts psychiatriques et de la santé carcérale, déclare : « Dans l'enthousiasme poétique, voisin de l'extase, la rupture de l'équilibre des forces de l'âme, qui résulte de l'excès de leur concentration dans une tendance donnée, peut aller jusqu'à l'anéantissement de la force psychique par l'évanouissement, ou même par la mort » (Rigoli 2001 : 139). Dans le conte intitulé le « Suicide par enthousiasme » [1834], le compositeur Hector Berlioz — dont la dépendance à l'opium est un fait avéré — écrit qu'une trop grande concentration des plaisirs de l'esprit met le corps en péril : « Je concentrerai en trois heures [*le temps de représentation de la Vestale de Spontini*] toute la vitalité de vingt ans d'existence... après quoi... j'irai... ruminer mon bonheur dans l'éternité » (Berlioz 1995 : 25).

²³⁵ Publié dans *L'Artiste* les 31 juillet et 4 août 1831, *Le chef-d'œuvre inconnu, conte fantastique* est un texte de commande, conçu et exécuté rapidement. Suivant de près la rédaction de *La peau de chagrin*, le récit se réclame d'une inspiration encore plus directe d'Hoffmann. Son modèle est *Der Baron von B.*, titre que Loève-Weimars convertira en *La leçon de violon*. Balzac a pu le lire en avril 1831 dans la revue qui accueillera *Le chef-d'œuvre inconnu* (pour la proximité entre les deux œuvres, on peut consulter le résumé de René Guise dans l'édition Pléiade des *Études philosophiques*). En 1837, Balzac développe substantiellement la première version du texte.

différents de Claës; ils sont, comme lui, des monomanes de la spéculation théorique qui engagent tout leur capital énergétique dans un placement à très haut risque. À son instar, ils vouent leurs efforts à l'atteinte d'un objet unique qui serait un condensé abstrait et potentiel de toutes les richesses de leur art. Frenhofer, avec son portrait de Catherine Lescault, cherche l'alliance impossible de la ligne idéale et du rendu parfait des chairs, du naturalisme et de l'idéalisme esthétique, de la jeune femme bien vivante et de sa représentation transfigurée. Insatisfait des ressources de la musique, Gambara invente quant à lui un instrument, le *Panharmonicon*, qui serait capable de remplacer un orchestre entier.

Ces « mangeurs d'opium » ne se contentent plus de jouir des rêveries multiples qui alimentent la conception. À l'instar du sauvage ou de l'enfant, organismes moins complexes examinés par Balzac dans la *Théorie de la démarche*, ils « font converger tous les rayons de la sphère dans laquelle ils vivent à une idée, à un désir; leur vie est monophile, et leur puissance gît dans la prodigieuse unité de leurs actions » (Balzac 1976, XII : 282). Claës, Frenhofer et Gambara vivent leur passion en sauvages, en se désintéressant complètement des exigences de la sociabilité²³⁷; Balzac observe aussi à propos de Claës qu'il s'investit si totalement dans sa recherche qu'il en devient « enfant dans toutes les questions étrangères à ses occupations favorites » (Balzac 1976, X : 816). Dans leur cas, cependant, la « monophilie » a l'effet d'une pathologie, n'étant pas source de puissance, mais d'impuissance : elle se transforme chez eux en monomanie. Plutôt que de se trouver animés par une passion, ils deviennent, comme l'écrit Balzac dans *Modeste Mignon*, les esclaves d'une idée qui « les absorbe », qui « les fait vivre et les tue à son profit » (Balzac 1976, I : 551).

Comment la concentration peut-elle produire des résultats si diamétralement opposés? C'est que le génie de la conception a trop longtemps accumulé ses richesses pour qu'il soit

²³⁶ Commandé par Maurice Schlesinger pour sa *Revue et gazette musicale*, le texte est donné en cinq livraisons du 23 juillet au 27 août 1837. Comme dans le cas du *Chef-d'œuvre inconnu*, cette nouvelle s'inspire très librement de contes d'Hoffmann, par exemple de *Salvator Rosa* mettant en scène un vieux musicien qui s'enivre et s'imagine composer de magnifiques opéras, ou encore du conte *Le chevalier Gluck, souvenir de 1809*, où un personnage interprète, sous l'influence de l'alcool, un opéra à partir d'une partition vierge.

²³⁷ Balzac, dans la *Théorie de la démarche*, observe que la société est animée d'une force centrifuge contraire aux exigences centripètes de l'art : « L'homme social est obligé d'aller continuellement du centre à tous les points de la circonférence; il a mille passions, mille idées, et il existe si peu de proportion entre sa base et l'étendue de ses opérations, qu'à chaque instant il est pris en flagrant délit de faiblesse » (Balzac 1976, XII : 283). Alors que, chez Stendhal, le génie, virtuose de la sympathie, est le maître de la relation, il est chez Balzac agent de la non-relation : il « compose des poèmes pour lui seul, faute d'instrument » (Balzac 1976, X : 52). Apparaît donc chez l'auteur des *Études philosophiques* la notion de génie solitaire : Balthazar Claës « n'était ni mari, ni père, ni citoyen, il fut chimiste » (Balzac 1976, X : 746). La création artistique, au même titre que l'intoxication, est devenue une activité solitaire.

possible de les résumer à une seule idée : l'esprit créateur est devenu, à son insu, un magasin d'antiquités, un bazar, un miroir plein de facettes. Incapable de se concentrer sur autre chose que l'idée même de cette concentration qui lui fait défaut, il ne peut produire qu'un témoignage de son insuffisance. Ce qui se manifeste alors n'est pas l'absolue concentration mais la confusion la plus absolue. Du « chef-d'œuvre » de Frenhofer, le jeune Nicolas Poussin est forcé d'admettre : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture » (Balzac 1976, X : 436). Or, ce n'est pas la première fois que Balzac s'exerce à dépeindre la confusion. Lorsque le peintre Porbus s'exclame, non sans ironie, « Combien de jouissances sur ce morceau de toile! », il fait écho à un passage de *La peau de chagrin* où Balzac évoque « les atroces délices contenues dans un morceau d'opium » (Balzac 1976, X : 79). Et quand l'auteur, à son tour, décrit *La Belle Noiseuse* comme un « chaos de couleurs, de tons, de nuances imprécises » d'où surgirait le bout d'un pied, semblable à un fragment d'un marbre grec rescapé d'une catastrophe, il reprend l'atmosphère du magasin d'antiquités : « Formes, couleurs, pensées, tout revivait là; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme » (Balzac 1976, X : 71-72). À s'en fier aux rapports des témoins, Frenhofer se serait contenté d'appliquer un fard sur un ensemble essentiellement pluriel, produisant ainsi une perversion de la véritable concentration poétique.

3.2.4 L'ébriété évaluée dans son rapport à la création artistique

Frenhofer n'est pas le seul artiste de *La comédie humaine* qui, en voulant réunir tous les moyens de son art dans une seule œuvre, voit celle-ci sombrer dans le chaos. Le compositeur Gambara, lorsqu'il exécute la musique de son opéra « Mahomet », n'obtient pas un meilleur résultat :

Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles : les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création. [...] ses doigts produisaient une [...] réunion de sons discordants jetés au hasard qui semblait combinée pour déchirer les oreilles les moins délicates. Il est difficile d'exprimer cette bizarre

exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour cette musique impossible²³⁸ (Balzac 1976, X : 493).

Ce « brouhaha de notes » fait dire à Andrea, son auditeur : « Par Bacchus! je suis tout étourdi, [...] un enfant dansant sur un clavier ferait de la meilleure musique » (Balzac 1976, X : 494). L'interjection choisie par Andrea est significative : les synthèses avortées que produisent les génies de la conception entraînent chez le récepteur un effet similaire à celui de l'ébriété.

L'ébriété induit effectivement un état de confusion qu'il est possible de confondre avec celui de la concentration. Immédiatement après s'être adonné à la débauche, Raphaël déclare :

Je ne sais en vérité s'il ne faut pas attribuer aux fumées du vin et du punch l'espèce de lucidité qui me permet d'embrasser en cet instant toute ma vie comme un même tableau où les figures, les couleurs, les ombres, les lumières, les demi-teintes sont fidèlement rendues (Balzac 1976, X : 120).

Cette « espèce de lucidité », qui n'est rien d'autre qu'illusion, occupe une longue digression du *Voyage de Paris à Java*. Abordant pour une première fois la question des intoxicants de la modernité, Balzac raconte une soirée où il aurait assisté saoul à un opéra de Rossini²³⁹ : *La gazza ladra* [1817]. L'ébriété se signale par l'atténuation progressive du discernement : « j'étais grave et peu causeur, et trouvais un vague étonnant dans les choses humaines ou dans les circonstances terrestres qui m'environnaient ». Au balcon des Italiens, cette hébétude se mue petit à petit en une stupeur sublime, lorsque Balzac se trouve « au milieu d'une éblouissante société, dont [il] ne distinguai[t] encore ni les toilettes ni les figures ». Le ravissement est complet dès les premières mesures de *La gazza ladra* : l'alcool décuple la puissance de la musique, qui paraît dépouillée « de tout ce que les hommes mettent d'imparfait dans leurs œuvres ». S'il en est ainsi c'est que,

²³⁸ Dans la version de 1837 du *Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac affirme que le terme « indéfinissable [...] résume la littérature fantastique » (Balzac 1976, X : 1422). Le flou caractérisant l'esthétique fantastique pourrait effectivement constituer l'envers de la précision quasi-photographique de la description réaliste.

²³⁹ En mars 1833, Balzac se défend à Mme Hanska de n'avoir « jamais connu l'ivresse que par un cigare », ce qui lui aurait permis de faire le récit de la soirée d'ébriété du *Voyage de Paris à Java* (Balzac 1990, I : 32). Ce n'est pas impossible, car, dans sa « Physiologie du cigare », l'auteur avance que la fumée « produit le même effet que les vapeurs de vin ». Lorsqu'il reprendra ce développement pour son *Traité des excitants modernes*, Balzac modifiera quelque peu le protocole d'enivrement : c'est maintenant un ami qui le fait boire (dix-sept bouteilles de vin!) et lui fait atteindre le vertige en combinant le vin au cigare. Lors d'une visite chez George Sand le 24 février 1838, il est encore question de fumer : « Je n'ai pas impunément été à Nohan[t], j'en ai rapporté un énorme vice, elle m'a fait fumé un houka et du Lataki; c'est devenu tout à coup un besoin pour moi, cette transition me permettra de quitter le café, de varier les excitants dont j'ai besoin pour le travail, et j'ai pensé à vous, il me faut un bel et bon houka, avec des capsules ou cheminées de rechange » (Balzac 1990 : 443).

dans l'ivresse, il est difficile de relier un effet à une cause précise : « L'orchestre m'apparaissait comme un vaste instrument où il se faisait un travail quelconque dont je ne pouvais saisir ni le mouvement ni le mécanisme ». Dans l'ébriété, tout se brouille : les contours entre les choses, les liens de causalité et les antinomies. « Mon âme était grise », conclut le romancier, qui semble se servir de cette couleur pour montrer à quel point peut être décevante l'illusion d'avoir réussi à maîtriser les contraires²⁴⁰ (Balzac 1996 : 1154).

Annoncée comme une anecdote personnelle visant à préparer un traitement physiologique de l'intoxication éthylique, le récit d'ébriété aux Italiens du *Voyage de Paris à Java* n'est pourtant ni particulièrement personnel, ni particulièrement scientifique. En effet, la structure narrative de la soirée d'ivresse racontée par Balzac se rapproche étrangement de celle du « soir d'opium » rapporté dans *L'Anglais mangeur d'opium*, libre adaptation de l'œuvre de De Quincey par Alfred de Musset. Le poète y relate une sortie où l'Anglais va entendre chanter Joséphine Grassini à l'Opéra avant de parcourir Londres en état d'intoxication²⁴¹ (Musset 1951 : 47-49). Cette proximité démontre qu'au début des années 1830, Balzac ne semble pas concevoir de différence entre les effets du vin et ceux de l'opium, si ce n'est que le niveau de concentration du dernier. S'en remettant à des sources littéraires (Rabelais, Hoffmann et De Quincey) plutôt qu'à l'expérience, le romancier finit par émettre au sujet du vin des jugements ambigus : tout en soutenant qu'il ne faut pas le calomnier, il affirme d'un même souffle que son « ivresse grossière trouble l'organisme, sans payer par de grands plaisirs le dégât qu'il fait dans le logis »; il propose de laisser l'ivresse du vin, qu'il qualifie d'« imagination liquide », « aux indigens » (Balzac 1996 : 1153).

En dehors des développements fantasques de *La peau de chagrin* et du *Voyage de Paris à Java*, la conviction du romancier qu'il existe un rapport néfaste entre l'art et l'ivresse ne fait

²⁴⁰ Lorsqu'il aura à étudier les effets du vin dans le *Traité des excitants modernes*, Balzac donnera une dimension sociale aux remarques esthétiques du *Voyage de Paris à Java*. Voulant dénoncer les méfaits de l'alcoolisme, il compare une foule de buveurs à une tapisserie humaine : « Tapisserie est le mot. Les haillons et les visages sont si bien en harmonie, que vous ne savez où finit le haillon, où commence la chair, où est le bonnet, où se dresse le nez; la figure est souvent plus sale que le lambeau de linge que vous apercevez en analysant ces monstrueux personnages rabougris, creusés, étiolés, blanchis, bleuis, tordus par l'eau-de-vie » (Balzac 1976, XII : 311).

²⁴¹ Balzac reprend, en la transformant, l'idée d'un déplacement intoxiqué. Après avoir assisté à *La gazza ladra*, il rentre en voiture sous une pluie torrentielle, ressentant encore les effets de l'ivresse : « Pour la première fois de ma vie, je goûtai l'un des plaisirs les plus vifs, les plus fantasques du monde, extase indescriptible, les délices qu'on éprouve à traverser Paris à 11 heures et demie du soir, emporté rapidement au milieu des réverbères, en voyant passer des myriades de magasins, de lumières, d'enseignes, de figures, de groupes, de femmes sous des parapluies, d'angles de rues fantastiquement illuminés, de places noires » (Balzac 1996 : 1156).

cependant aucun doute²⁴² : le vin ne peut que nuire à l'artiste²⁴³. S'il est l'invité des repas, il est banni des séances de création; l'ivresse éthylique, pour Balzac, est le lot du gastronome. Dans la *Théorie de la démarche*, traité publié alors que s'essouffle la mode d'Hoffmann, le romancier soutient d'ailleurs que le génie serait incompatible avec toute forme de dépense physique :

Ce que prouvent en résultat les grands mangeurs, les danseurs et les bavards; ce que prouvent en principe le silence ordonné par Pythagore, l'immobilité presque constante des plus illustres géomètres, des extatiques, des penseurs, et la sobriété nécessaire aux hommes d'énergie intellectuelle. Le génie d'Alexandre s'est historiquement noyé dans la débauche²⁴⁴ (Balzac 1976, XII : 299).

Dans *Cousin Pons* [1847], Balzac continue sans surprise d'affirmer que tous les grands hommes ont été sobres (Balzac 1976, VII : 495).

Jamais le romancier ne croira donc que le vin puisse faciliter le processus créateur. Il le déclare d'ailleurs catégoriquement dans le *Traité des excitants modernes* [1839] : « Au lieu d'activer le cerveau, le vin l'hébète » (Balzac 1976, XII : 314). Toutefois, cet effet stupéfiant de l'alcool peut dans certains cas avoir un impact bénéfique sur le processus poétique. Chez les artistes qui ne peuvent s'empêcher de dilapider tout leur capital énergétique dans la quête de l'absolu, l'ivresse peut faciliter le retour à une sensibilité plus normale. Gambara est le sujet d'une telle thérapie. Remarquant que le compositeur « raisonne plus juste dès qu'il a bu quelques verres de vin », Balzac laisse entendre que le vin aurait pu l'aider à sortir de sa fixation idéale débilitante :

Tous les soirs après boire, Gambara paraissait moins absorbé, causait davantage et plus posément [...] [il] se laissait déjà plus facilement distraire par l'impression des objets

²⁴² Dans la préface de *La peau de chagrin*, Balzac se décrit comme un auteur « dont les nombreux travaux décèlent une vie solitaire, accusent une sobriété sans laquelle la fécondité de l'esprit n'existe pas » (Balzac 1976, X : 50). Il rajoute qu'il est « rangé comme un vieux sous-chef, sobre comme un malade au régime, buveur d'eau et travailleur » (Balzac 1976, X : 51). Deux ans plus tard, il affirme à Mme Hanska qu'il est, depuis trois ans, « chaste comme une jeune fille » et complètement sobre : « je ne bois jamais ni vin ni liqueurs » (Balzac 1990, I : 88-89).

²⁴³ Dans une lettre à Schlesinger du 29 mai 1837, Balzac prend ses distances par rapport à Hoffmann qui aurait selon lui écrit sur la musique en *tériaki* (c'est-à-dire en consommateur d'opium) : « J'ai sur lui », dit-il dans un accès de chauvinisme, « l'avantage d'être Français et très peu musicien, je puis donner la clef du palais où il s'enivrait » (Balzac 1976, X : 1451).

²⁴⁴ Dans sa « Nouvelle théorie du déjeuner », publiée dans *La Mode* du 28 mai 1830 (c'est-à-dire avant la vogue des *Pensées très détachées* sur l'alcool), il écrit : « L'ambition mange peu, le savant est sobre, et l'homme à sentiment a l'obésité en horreur » (Balzac 1996 : 768).

extérieurs, et déjà son intelligence se dispersait sur un plus grand nombre de points à la fois²⁴⁵ (Balzac 1976, X : 497-499).

Mais le vin n'est toujours qu'un pis-aller, un palliatif qui ne garantit absolument rien sur les plans thérapeutique et poétique. Dans le cas de Gambarà, la guérison n'est que temporaire, et le compositeur retrouvera bientôt sa manie.

3.2.5 Le café, ou l'éloge de la dépense

Opiomanes de l'absolu, Frenhofer, Claës et Gambarà sont des figures tragiques qui offrent autant de contre-exemples aux créateurs véritables. Le peintre Porbus voit d'ailleurs dans le fiasco de Frenhofer l'occasion de formuler ce conseil au jeune Nicolas Poussin : « Ne l'imitiez pas! Travaillez! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main » (Balzac 1976, X : 427). L'artiste, s'il veut arriver à produire, doit donc éviter de surinvestir l'une ou l'autre des phases de la conception²⁴⁶. Le romancier enjoint ainsi les créateurs à ne pas trop idéaliser l'étape dite d'inspiration du processus poétique pour adopter une attitude axée sur la productivité :

²⁴⁵ L'ébriété éthylique, note De Quincey, « ne manque pas de volatiliser et de disperser les énergies intellectuelles, tandis que l'opium semble apaiser ce qui était agité et concentrer ce qui était épars » (De Quincey 1990 : 97). En 1844, il soutiendra cependant que cette propriété de l'opium ne se traduit pas dans le processus poétique : « On exécute des parties, des fragments qui sont des créations éternelles, mais il y manque le lien. Il y manque la vie et le principe central qui unirait toutes les parties au centre avec tous les rayons unissant le centre à la circonférence » (Hayter 1968 : 116). Dans son *Essai sur l'imagination créatrice* [1900], Théodule Ribot fera le point sur ce qui distingue l'inspiration de l'ivresse : « On a aussi rapproché l'inspiration de l'état d'excitation qui précède l'ivresse. C'est un fait bien connu que beaucoup d'inventeurs l'ont cherchée dans le vin, les liqueurs alcooliques, les substances toxiques (hachich, opium, éther, etc.); il est inutile de citer des noms. L'abondance des idées, la rapidité de leur cours, les saillies, boutades excentriques, aperçus nouveaux, l'exaltation du ton vital et émotionnel, bref cet état de verve dont les romanciers ont donné de bonnes descriptions, montrent au moins clairvoyant que l'imagination travaille bien au-dessus de l'ordinaire, sous l'influence naissante de l'ivresse. Cependant, combien cela est incolore comparé à l'action des poisons intellectuels précipités, surtout du hachich! [...] En définitive, ces faits ne représentent qu'une inspiration provoquée, factice, momentanée : ils ne nous font pas pénétrer dans sa nature vraie; tout au plus ils nous instruisent sur quelques-unes de ses conditions physiologiques. Ce n'est même pas une inspiration au sens propre, mais plutôt un essai, un embryon, une ébauche, analogue aux créations qui se produisent dans les rêves et se trouvent fort incohérentes au réveil. Une des conditions essentielles de la création, un élément capital est absent : le principe directeur qui organise et impose l'unité » (Ribot 1926 : 46-47).

²⁴⁶ Cette morale poétique qu'énonce Balzac dès *Le chef-d'œuvre inconnu* persiste jusque dans *La cousine Bette*, où on peut lire la mise en garde suivante : « Si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre [...] sans réfléchir; et si, dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement; s'il contemple enfin les difficultés au lieu de les vaincre une à une, [...] l'œuvre reste inachevée, elle périt au fond de l'atelier, où la production devient impossible, et l'artiste assiste au suicide de son talent » (Balzac 1976, VII : 242).

Le travail constant est la loi de l'art comme celle de la vie; car l'art, c'est la création idéalisée. Aussi les grands artistes, les poètes complets n'attendent-ils ni les commandes, ni les chalands, ils enfantent aujourd'hui, demain, toujours. Il en résulte cette habitude du labeur, cette perpétuelle connaissance des difficultés qui les maintient en concubinage avec la Muse, avec ses forces créatrices²⁴⁷ (Balzac 1976, VII : 246).

Toute concentration excessive étant à long terme nocive, il est souhaitable que le capital énergétique de l'artiste soit dépensé régulièrement dans l'exécution d'une œuvre. C'est là que peut intervenir un autre intoxicant moderne jugé moins nocif : le café. La « sobre liqueur », telle que la qualifie Michelet, apporte pour Balzac une excitation propre à soutenir l'effort intellectuel. Mais le stimulant a aussi la propriété de canaliser la dépense énergétique de manière productive; le café met des œillères au créateur, qui ne risque plus de s'égarer dans les méandres de la conception.

C'est dans le *Voyage de Paris à Java* que Balzac décrit pour une première fois les effets du café, affirmant que si le vin amène « l'ivresse du corps », le premier susciterait plutôt « l'ivresse de la pensée » (Balzac 1996 : 1156). Tout se passe comme si, en réalité, le café était contraire au vin :

Quant au café il procure une fièvre admirable! Il entre dans le cerveau comme une ménade. À son attaque, l'imagination court échevelée, elle se met à nu, elle se tord, elle est comme une pythonisse; et, dans ce paroxysme inspirateur, un poète jouit de ses facultés centuplées (Balzac 1996 : 1156).

Une fois absorbé, le café se rue dans le cerveau pour y harceler l'imagination, la changeant elle-même en ménade; elle court alors en tous sens et se contorsionne frénétiquement. Puis, l'imagination devient pythonisse : dans son délire, elle prophétise.

Balzac reprend cette métaphore dans le *Traité des excitants modernes*, mais il modifie quelque peu sa description du stimulant. Pris à jeun, le liquide ne monte pas au cerveau, mais

²⁴⁷ Il importe surtout que la conception ne tienne pas dans l'œuvre finale une place trop grande. Dans *Gambara*, Balzac remarque : « Souvent la perfection dans les œuvres d'art empêche l'âme de les agrandir. N'est-ce pas le procès gagné par l'esquisse contre le tableau fini, au tribunal de ceux qui achèvent l'œuvre par la pensée, au lieu de l'accepter toute faite? » (Balzac 1976, X : 496). Mais là où Stendhal exigeait de l'artiste qu'il œuvre sous la dictée des passions, Balzac soulève dans *Massimilla Doni* l'inadéquation pouvant exister entre le sentiment et l'expression : « Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre, car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art procède du cerveau et non du cœur. Quand votre sujet vous domine, vous en êtes l'esclave et non le maître. Vous êtes comme un roi assiégé par son peuple. Sentir trop vivement au moment où il s'agit d'exécuter, c'est l'insurrection des sens contre la faculté! » (Balzac 1976, X : 613).

tombe dans l'estomac, qu'il attaque et tord sauvagement (Balzac 1976, XII : 318). Le café agit donc en s'en prenant à la chair et les contorsions qu'il provoque ne sont pas les bienvenues²⁴⁸. Pris en trop grande quantité, il peut finir par brûler l'organisme²⁴⁹. Ce cas se rencontre surtout chez ceux qui, dans leur travail quotidien, sollicitent les idées de manière trop pressante²⁵⁰. Mais cette mort sacrificielle (le créateur immolé au bûcher de son œuvre) ne fait que souligner l'héroïsme de la consommation à des fins poétiques. Balzac, pour décrire son action, emploie d'ailleurs tout un lexique guerrier :

Dès lors, tout s'agit : les idées s'ébranlent comme les bataillons de la Grande Armée sur le terrain d'une bataille, et la bataille a lieu. Les souvenirs arrivent au pas de charge, enseignes déployées; la cavalerie légère des comparaisons se développe par un magnifique galop; l'artillerie de la logique accourt avec son train et ses gargousses; les traits d'esprit arrivent en tirailleurs; les figures se dressent; le papier se couvre d'encre, car la veille commence et finit par des torrents d'eau noire, comme la bataille par sa poudre noire (Balzac 1976, XII : 318).

Ce n'est pas par plaisir que le créateur recourt à une substance induisant en lui un véritable état belliqueux, c'est par nécessité; c'est pour tenir le rythme de la production. Consommer du café, pour Balzac, c'est s'assurer de dépenser judicieusement ses forces créatrices afin d'éviter qu'elles ne se flétrissent dans une conception trop longue, ce qui reviendrait à les gaspiller²⁵¹.

C'est cette phobie du gaspillage qui hante les génies des *Études philosophiques*. Frenhofer avoue, à propos de son « chef-d'œuvre » : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature? » (Balzac 1976, X : 425). Si

²⁴⁸ L'époque considère le café comme une boisson « antiérotique » (Schivelbusch 1991 : 53) pouvant même, à long terme, rendre impuissant. Cet effet, dans le système de croyances physiologiques de Balzac, renforce son action poétique.

²⁴⁹ À Mme Hanska, il écrit à l'été 1835 : « Parfois, il me semble que mon cerveau s'enflamme. Je mourrai sur la brèche de l'intelligence » (Balzac 1990, I : 268).

²⁵⁰ Dans son *Hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, Réveillé-Parisé remarque que les littérateurs, bien qu'ils s'abstiennent généralement des liqueurs fortes, font un usage abusif du café, ce « dangereux Hippocrène » qui ne devrait être réservé qu'aux esprits naturellement engourdis. Il fait observer que le café n'a pas été nécessaire aux génies du passé : « Les grands hommes de l'antiquité ne connaissaient pas le café, et cependant leur puissant génie a-t-il failli? ne sont-ils pas encore nos guides et nos modèles? » (Réveillé-Parisé 1834, II : 230).

²⁵¹ Dans les premières pages du *Voyage de Paris à Java*, Balzac tente de convaincre le lecteur que, s'il est coûteux de se déplacer vers l'Orient, il peut l'être encore plus de ne pas le faire : « En effet, que d'heures en vain consommées! [...] Comptez seulement les moments précieux gaspillés, les trésors d'âme et de pensée follement perdus pendant les heures employées à regarder les arabesques incrustées au marbre de la cheminée... Or, le temps, c'est de l'argent; mieux encore, c'est du plaisir, l'incommensurable quantité de choses virtuellement conçues dans cet abîme où tout va, d'où tout sort, qui dévore et produit tout » (Balzac 1996 : 1141). La morale est la même que celle relevant de la consommation du café : il faut dépenser pour éviter de gaspiller.

les créateurs auxquels s'intéresse Balzac continuent à investir dans le même placement ruineux, c'est pour ne pas avoir à confronter l'énormité de la dépense. Lorsqu'Andrea déclare à Gambara qu'il aurait fait un grand poète plutôt qu'un compositeur, la première réaction de ce dernier est de rétorquer : « Quoi! vingt-cinq ans d'études seraient inutiles! » (Balzac 1976, X : 511). Pris au jeu de la spéculation, ces artistes finissent par tout perdre. Pourquoi, alors, prendre le risque? Pourquoi s'épuiser à poursuivre le grand œuvre? Parce que la valeur du génie s'apprécie avec la postérité²⁵² :

Entre Beethoven et la Catalani²⁵³, vous me permettrez de décerner à l'un l'immortelle couronne du génie et du martyr, et à l'autre beaucoup de pièces de cent sous; avec l'une nous sommes quittes, tandis que le monde reste toujours le débiteur de l'autre! Nous nous endettons chaque jour avec Molière, et nous avons trop payé Baron²⁵⁴ (Balzac 1976 : 642).

La création : l'investissement le plus risqué mais le plus profitable. Balzac n'a-t-il jamais parlé d'autre chose que des rapports entre argent et création²⁵⁵? On est saisi de remarquer à quel point l'expérience sensible ne tient aucune place dans son traitement des stimulants. Contrairement à Stendhal, dont les écrits sur l'art renvoient toujours au présent de la sensation, Balzac est sans cesse animé par des visées prospectives. Ce sont celles-ci qui fixent l'horizon à l'aune duquel les substances intoxicantes sont évaluées : si elles nuisent à la production et à la productivité, on les évitera comme la peste, si elles permettent de créer mieux, et davantage, on leur fera alors bon accueil, car la fin justifie bien les moyens.

Interprète de l'imaginaire qu'entretient son époque au sujet des psychotropes et de la création artistique, celui qui s'est senti constamment opprimé par ses dettes a fini par laisser un énorme héritage dont le reste de notre étude devra permettre d'apprécier l'ampleur. On ne saurait en effet sous-estimer l'importance des écrits de Balzac dans l'imaginaire des dérèglements créateurs. *Le chef-d'œuvre inconnu*, particulièrement, sera lu par un public d'artistes. Cézanne, on

²⁵² Comme chez Stendhal, seule l'ivresse de l'avenir — de la postérité — a valeur poétique. Dans l'*Encyclopédie*, Jean-François Marmontel écrivait à l'article « Gloire » : « Le désir d'éterniser sa gloire est un enthousiasme qui nous agrandit, qui nous élève au-dessus de nous-mêmes et de notre siècle; et quiconque le raisonne n'est pas digne de le sentir ».

²⁵³ Angelica Catalani est une soprano italienne ayant fait sa marque, à Paris, dans les années de la Restauration.

²⁵⁴ Élève de Molière, Michel Baron est l'un des plus grands acteurs du 17^e siècle.

²⁵⁵ Baudelaire, déjà, l'avait remarqué. Dans « Comment on paie ses dettes quand on a du génie », il observait : « C'était bien lui, la plus forte tête commerciale et littéraire du dix-neuvième siècle ; lui, le cerveau poétique tapissé de chiffres comme le cabinet d'un financier; c'était bien lui, l'homme aux faillites mythologiques, aux entreprises hyperboliques et fantasmagoriques dont il oublie toujours d'allumer la lanterne » (Baudelaire 1999, II : 6).

le sait, allait jusqu'à s'identifier à Frenhofer, confiant à Joachim Gasquet : « Une espèce d'ivresse, d'extase me fait chanceler comme dans un brouillard, lorsque je me lève de ma toile... Dites, est-ce que je ne suis pas un peu fou?... L'idée fixe de la peinture... Frenhofer... » (Doran 1978 : 131).

CHAPITRE 4

APRÈS LES DÉBAUCHES DE L'IMAGINATION

Nous sommes une génération savante; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous; tel est le fait irréparable.

— Leconte de Lisle, préface aux *Poèmes antiques*

Les frénésies romantiques seraient-elles devenues, comme le déclare formellement Leconte de Lisle en 1852, au moment où se fait entendre la voix du Parnasse, choses du passé? Au milieu du siècle, le souvenir des rêveries d'Hoffmann autour de l'ivresse semble effectivement s'estomper. La plupart des écrivains qui, dans l'impétuosité de leur jeunesse, avaient succombé à l'attrait du rapprochement entre l'œuvre enivrante et l'artiste intoxiqué, sont depuis longtemps revenus de leur enthousiasme. Théophile Gautier, l'un des plus fervents admirateurs d'Hoffmann, est aussi l'un de ceux qui mettra le moins de temps à tourner en dérision le poncif de la débauche : « Rien n'est plus à la mode que l'orgie », ironise-t-il dans « Le Bol de punch », une nouvelle de 1833, « Chaque roman qui paraît a son orgie²⁵⁶ » (Gautier 2011 : 159). Ce que suggérait déjà l'attribution, par le poète, de l'exergue « L'orgie échevelée » à quatre auteurs différents : Jules Janin, Eugène Sue, P.-L. Jacob et... Honoré de Balzac.

L'œuvre balzacien nous donnait déjà l'image de l'assagissement de la génération romantique sous la Monarchie de Juillet : du lyrisme de la débauche de *La peau de chagrin* jusqu'à la logique de l'entrepreneur ayant guidé l'élaboration de *La comédie humaine*, la fascination pour l'ivresse semble avoir cédé chez Balzac au culte du travail. Développant sa poétique dans le contexte de ce « retour à l'ordre », Charles Baudelaire est peut-être celui qui pourfend avec le plus de véhémence l'idée d'une inspiration éthylique, la présentant dans ses « Conseils aux jeunes littérateurs » [1846] comme un « odieux préjugé ». Comme s'il donnait

²⁵⁶ Le 14 août 1836, dans la *Chronique de Paris*, Théophile Gautier cherche à rectifier le nouveau portrait de l'écrivain en ivrogne : « Je ne nie pas qu'Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'ait eu de fréquents accès de fièvre; mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de choses dans son talent; il serait bon, une fois pour toutes, de désabuser le public sur ces prétendus moyens d'exciter l'inspiration. Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie; un grand homme ivre va de travers comme un autre, et ce n'est pas une raison pour s'élever dans les nues que de tomber dans le ruisseau. Je ne crois pas qu'ont ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens de la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau » (Montandon 2012 : 77). Dans un portrait du poète Marc-Antoine Girard, Gautier condense son propos en une formule : « Un sonnet ne se verse pas comme une rasade » (Montandon 2012 : 185).

réponse au principe de *La peau de chagrin* selon lequel « tous les excès sont frères », Baudelaire se sent en droit d'affirmer que : « L'orgie n'est plus la sœur de l'inspiration : nous avons cassé cette parenté adultère. [...] L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier » (Baudelaire 1999, II : 18). Empreint d'une vive admiration pour la discipline poétique de Balzac, Baudelaire notera dans l'un de ses carnets privés que « le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition » (Baudelaire 1999, I : 649). Il recommandera donc aux jeunes littérateurs de maintenir une hygiène irréprochable de vie et de travail et, comme il l'observe pour lui-même dans ses *Journaux intimes*, de souscrire « aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient²⁵⁷ » (Baudelaire 1999, I : 673).

Pour des créateurs comme Baudelaire, Leconte de Lisle ou Gautier, la poétique ne relève donc plus de l'effusion miraculeuse mais plutôt du patient labeur, d'un retour au métier dont la peinture donne l'exemple et d'une rigueur qui emprunte au modèle de la science. Ils prôneront aussi une poétique imperméable aux effusions subjectives qui ne semble laisser aucune place aux épanchements passionnels associés à l'ivresse. C'est dans un article sur Gautier que Baudelaire donne la formule de cette esthétique que l'on qualifiera de parnassienne :

la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie (Baudelaire 1999, II : 114).

Edgar Allan Poe devient vite le champion de ce surnaturalisme dont Baudelaire a fait l'enjeu de sa démarche créatrice. Pour le poète qui entreprendra bientôt de traduire ses œuvres, le romancier américain a ceci de singulier qu'il ne joue jamais la carte de l'émotion, ne se sentant pas obligé de glisser des histoires d'amour dans chacune de ses fictions, ni d'affecter des tournures lyriques : « ce n'est pas l'effusion ardente de Byron », prend-il soin de préciser au lectorat français dans la préface de sa traduction des *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857] (Baudelaire 1999, II : 336). Cinq ans plus tôt, Baudelaire avait déjà tracé de l'écrivain ce portrait éloquent :

²⁵⁷ En 1859, le poète fait encore mention d'une conversation avec Théophile Gautier autour « de l'hygiène, des ménagements que l'homme de lettres doit à son corps et de sa sobriété obligée » (Baudelaire 1999, II : 108).

Il a, comme les conquérants et les philosophes, une entraînante aspiration vers l'unité; il assimile les choses morales aux choses physiques. On dirait qu'il cherche à appliquer à la littérature les procédés de la philosophie, et à la philosophie la méthode de l'algèbre. Dans cette incessante ascension vers l'infini, on perd un peu l'haleine. L'air est raréfié dans cette littérature comme dans un laboratoire (Baudelaire 1999, II : 283).

Pour transcender les trivialités de l'expérience sensible, Poe aurait donc cherché à expulser le naturel du processus poétique. L'écrivain en donne pour preuve « La Genèse d'un poème » (traduction de « The Philosophy of Composition »), essai analytique où l'auteur expose la logique investie dans l'élaboration de son écriture. Ce texte, de l'avis de Baudelaire, pourrait bien révolter les « amateurs du *délire* » (Baudelaire 1999, II : 343).

Mais voilà que Baudelaire, après avoir multiplié les exhortations à la sobriété, et après avoir qualifié de « lamentable » les habitudes de consommation de la bohème artistique qu'il qualifie d'« ivrognerie littéraire », doit prendre acte de l'alcoolisme de Poe (Baudelaire 1999, II : 271). Comment un tel philosophe de la prose a-t-il pu sombrer dans l'alcool? À la défense de l'écrivain, Baudelaire invoque un certain nombre de « circonstances atténuantes » :

Poe fut presque toujours seul; de plus, l'effroyable contention de son cerveau et l'âpreté de son travail devaient lui faire trouver une volupté d'oubli dans le vin et les liqueurs. Il tirait un soulagement de ce qui fait une fatigue pour les autres. Enfin, rancunes littéraires, vertiges de l'infini, douleurs de ménage, insultes de la misère, Poe fuyait tout dans le noir de l'ivresse, comme dans le noir de la tombe; car il ne buvait pas en gourmand, mais en barbare; à peine l'alcool avait-il touché ses lèvres qu'il allait se planter au comptoir, et il buvait coup sur coup jusqu'à ce que son bon Ange fût noyé, et ses facultés anéanties (Baudelaire 1999, II : 271).

Il faut savoir, en lisant ce passage, que le vin que Baudelaire refuse à la bohème littéraire est un breuvage qu'il a associé dans ses poésies de la décennie précédente, aux classes laborieuses. Sympathisant avec les souffrances d'une population asservie à un travail ingrat, le poète fait du vin la compensation et la consolation des travailleurs²⁵⁸ : pour l'ouvrier, le vin est « le grain qui

²⁵⁸ Au milieu du 19^e siècle, l'ivresse devient en effet le refuge de la classe ouvrière. Dans *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France* [1840], Eugène Buret écrit : « Peut-on penser sans effroi à ces milliers de pauvres travailleurs, qui n'ont d'autre distraction à leur fatigue que le triste repos du lundi, que les grossiers plaisirs du cabaret et des barrières? Si le peuple ne trouve pas des émotions dans les nobles plaisirs, il cherchera ses joies dans le vin et l'alcool, il demandera à l'ivresse des rêves impurs, et des distractions à la débauche » (Buret 1840 : 307). Alors qu'on se rapproche de 1848, une littérature se met à circuler qui accuse le cabaret de pousser l'honnête travailleur non seulement à l'ivresse, mais à l'émeute et au pillage. Après 1851, on tentera de limiter le nombre des débits de boissons, dont « la multiplicité toujours croissante [...] est une cause de désordre et de démoralisation », ces établissements constituant pour l'état « des lieux de réunion et d'affiliation pour les sociétés secrètes »

fertilise le sillon douloureusement creusé » (Baudelaire 1999, I : 380-381). Qui donc, demande-t-il en 1851, oserait « condamner l'homme qui boit du génie? » (Baudelaire 1999, I : 379). Partageant l'existence abjecte du travailleur, connaissant comme lui les éreintantes exigences de la production, Poe aurait par conséquent eu lui aussi droit à l'alcool. Et puis, ajoute Baudelaire, cette consommation n'aurait jamais altéré la pureté du style de l'écrivain, celui-ci ayant limité ses épisodes de consommation aux moments précédant ou suivant l'exécution de ses œuvres (Baudelaire 1999, II : 271). Qui donc, à la lumière de ces explications, pourrait condamner le génie qui boit?

4.1 Art et science à la rencontre du haschich

En théorie, l'orfèvrerie stylistique n'est pas incompatible avec l'ivresse, puisque cette dernière, nous en avons fait plus d'une fois le constat, ne coïncide jamais avec le moment de l'exécution. Si l'ivresse peut continuer de servir l'art, c'est en lui fournissant un contenu : la description d'hallucinations donne la possibilité au styliste de dégager sa prose des contraintes du vraisemblable. C'est du moins ce qui transpire dans « La pipe d'opium », courte fantaisie orientaliste que Gautier publie dans *La Presse* le 27 mars 1838. S'il n'est pas dénué d'intérêt, le récit troque la profondeur psychologique pour le débordement stylistique : on n'y trouvera pas de trace des considérations psycho-économiques qui faisaient tout l'intérêt des textes balzaciens. La nouveauté réside plutôt dans le soin qu'apporte Gautier à la description du contexte de la prise de drogue, laquelle préfigure le cadre pseudo-scientifique des protocoles de la décennie suivante.

En effet, les artistes ne seront bientôt plus les seuls à se passionner pour les modificateurs des états de conscience. À partir de 1840, la physiologie s'intéresse activement à une substance découverte au début du siècle : le haschich. C'est à la suite d'un long voyage au Moyen-Orient que Jacques-Joseph Moreau de Tours, médecin aliéniste, se met à considérer le potentiel thérapeutique de cette drogue que semblent priser les Arabes. Postulant l'équivalence du rêve, de la folie et de l'ivresse, l'aliéniste tentera tout au long de la décennie de trouver une utilité au haschich dans le traitement des affections mentales. Il y a recours vers 1840, mentionnant ses

(Nourrisson 1989 : 205-206). Au milieu du siècle le terme « alcoolisme » fait son apparition sous la plume de Magnus Huss. Mais il ne fait pas tant référence au vin (un désordre de consommation à son propos aurait plutôt été qualifié d'« œnilisme »), mais à l'alcool distillé, alors bu en quantités croissantes par la population ouvrière.

effets dans un *Mémoire sur le traitement des hallucinations par le datura stramonium* [1841]. En expérimentant lui-même la drogue dans le but de connaître, ne serait-ce que pour quelques heures, l'état d'esprit de l'aliéné, Moreau de Tours témoigne de l'émergence d'une nouvelle attitude scientifique. La physiologie du 18^e siècle présupposait en effet une distance du sujet observant et de l'objet observé. L'approche idéologiste s'appuyait sur une telle dichotomie, puisqu'elle considérait le corps comme une machine disponible aux investigations de la raison. Stendhal fut, comme nous l'avons vu, l'un des premiers à nier la distance entre raison abstraite et corps sensible (cf. p. 95); ce n'est pas une coïncidence si c'est chez lui que s'est manifesté le potentiel heuristique d'une ivresse entendue au sens physiologique, et non plus seulement métaphorique du terme.

Il faut donc attendre le milieu du siècle pour que la physiologie, portée par les développements de l'aliénisme, s'extrait de ses présupposés rationalistes. Or, ce tournant épistémologique s'opère alors que la poésie s'efforce de se dégager de ses prédéterminations subjectives (la poésie comme expression du moi). Mus par un commun désir d'auto-expérimentation, l'art et la science verront ainsi leurs chemins se croiser, et le haschich sera le lieu de cette rencontre. La jonction se fait au cours de la décennie 1840, à Paris, sous l'instigation de Moreau de Tours, qui invite son cercle de connaissances à consommer du haschich pour en apprécier les effets. À l'automne 1845, les rencontres prennent un caractère plus systématique : installé depuis le printemps à l'hôtel Pimodan, un luxueux appartement de l'Île Saint-Louis situé au 17, Quai d'Anjou, le peintre Joseph-Fernand Boissard convie l'élite culturelle et scientifique à venir se prêter à l'expérience de Moreau de Tours, qui s'engage à fournir la drogue. Qualifiés de « fantasias », ces événements (dont on a dénombré une dizaine de séances) attireront un éventail impressionnant de personnalités de l'époque : représentant la psychiatrie, Alexandre Briere de Boismont, Guillaume Marie André Ferrus, Jules Baillarger, Laurent Cerise et Maurice Macario; la littérature, Honoré de Balzac²⁵⁹, Alphonse Karr et Gérard de Nerval²⁶⁰; la musique, Auguste

²⁵⁹ Si l'on se fie à sa correspondance, Balzac aurait fait l'expérience du haschich le 22 décembre 1845. Le lendemain, il écrit à Mme Hanska : « J'ai résisté au hachich et je n'ai pas éprouvé tous les phénomènes; mon cerveau est si fort, qu'il fallait une dose plus forte que celle que j'ai prise. Néanmoins, j'ai entendu des voix célestes, et j'ai vu des peintures divines. J'ai descendu pendant vingt ans l'escalier de Lauzun, j'ai vu les dorures et les peintures du salon dans une splendeur inouïe; mais ce matin, depuis mon réveil, je dors toujours et je suis sans volonté » (Balzac 1990, II : 134). Il s'enquerra à Moreau de Tours de la possibilité de répéter l'expérience, mais avec une plus forte dose : « Vous savez que vous me devez une autre partie de hachich puisque je n'en ai pas eu pour mon argent la première fois. Ayez l'excessive bonté de m'avertir à l'avance du lieu et l'heure ; car je tiens à être le théâtre d'un phénomène complet, pour bien juger de votre œuvre ». Baudelaire doute cependant que le célèbre romancier en ait fait l'essai : « Je l'ai vu une fois, dans une réunion où il était question des effets prodigieux du haschich. Il écoutait et

Barbureau; les arts visuels, les sculpteurs Jean-Jacques Fauchère et James Pradier, le graveur Tony Johannot, le peintre verrier August Steinheil et son beau-frère Ernest Meissonier, Paul Chenavard, le caricaturiste Henri Monnier, Honoré Daumier ainsi qu'Eugène Delacroix²⁶¹. Gautier commémore une séance de l'hôtel Pimodan dès le 1^{er} février 1846, en livrant « Le Club des Hachichins » à la *Revue des Deux-Mondes*.

Cet article ne constitue toutefois pas le premier essai de Gautier en la matière. Dès le 10 juillet 1843, le poète relatait dans *La Presse* une expérience précédant les fantasias de l'hôtel Pimodan²⁶². Le texte, de l'aveu de son auteur, emprunterait sa forme au compte rendu de théâtre²⁶³; il peint, avec force détails, le récit des hallucinations s'étant déroulées sur la scène de son esprit. À la différence de ce qui se passait dans « La pipe d'opium », le narrateur ne se contente pas d'assister au spectacle. Ses visions sont à ce point inusitées qu'il lui vient le désir de

questionnait avec une attention et une vivacité amusantes. Les personnes qui l'ont connu devinent qu'il devait être intéressé. Mais l'idée de penser malgré lui-même le choquait vivement. On lui présenta du dawamesk; il l'examina, le flaira et le rendit sans y toucher » (Baudelaire 1999, I : 438). Seul ce passage de *Cousin Pons* voit le romancier s'étendre un peu sur les effets de la drogue : « Les phénomènes produits par cette conserve expliquent parfaitement le chevauchage sur les balais, la fuite par les cheminées, les *visions réelles*, pour ainsi dire, des vieilles changées en jeunes femmes, les danses furibondes et les délicieuses musiques qui composaient les fantaisies des prétendus adorateurs du diable » (Balzac 1976, VII : 111). Le haschich ne sert pas à insuffler une tonalité fantastique au récit, mais à fournir une explication physiologique à des phénomènes paranormaux.

²⁶⁰ Dans l'histoire du califé Hakem rapportée dans le *Voyage en Orient* [1851], Gérard de Nerval fait une courte présentation des effets du haschich : « Il paraissait en proie à une exaltation extraordinaire; des essaims de pensées nouvelles, inouïes, inconcevables, traversaient son âme en tourbillons de feu; ses yeux étincelaient comme éclairés intérieurement par le reflet d'un monde inconnu, une dignité surhumaine relevait son maintien, puis la vision s'éteignait, et il se laissait aller mollement sur les carreaux à toutes les béatitudes du kief » (Liedekerke 2001 : 375). Remarquons ici que le haschich semble inverser le schéma narratif de l'opium qui, des rêveries souvent érotiques, entraînait graduellement le consommateur vers des visions infernales. Le haschich ne se conforme pas à cette morale chrétienne du péché et du châtement : l'animation surnaturelle, qui s'apparente de l'extérieur à une forme de possession démoniaque, est récompensée par un état de béatitude. Immoralisme du haschich qui agacera particulièrement Baudelaire.

²⁶¹ Armand Moss assure que Delacroix aurait noté « Villot le club des Hachichiens [*sic*], avril 25 » dans la marge d'un dessin préparatoire à *La Mort de Lara* (tableau qui sera présenté au Salon de 1848). Indisposé, le peintre n'aurait pas assisté à la séance. Moss doute cependant que Delacroix ait voulu consommer du haschich : « S'il y était allé, c'eût été comme son ami Barbureau qui se contenta d'être témoin; on imagine mal le membre virtuel de l'Institut se mêlant, dans leurs escapades, à ces jeunes gens plus tout à fait jeunes autrement qu'en spectateur » (Moss 1973 : 38).

²⁶² La soirée en question se serait tenue chez Jean-Baptiste-François-Étienne Ajasson de Grandsagne, sous la supervision d'Alexandre Brierre de Boismont (qui avait relaté son expérience dans les colonnes de la *Gazette médicale* dès le 2 mai 1840), en compagnie de Joseph-Fernand Boissard, Alphonse Karr et Gérard de Nerval. Boissard et Moreau de Tours n'étaient donc pas les seuls à organiser ces soirées. Gautier, Delacroix et Chassériau furent aussi invités à une consommation de haschich organisée par l'ophtalmologiste Édouard Tallien de Cabarrus (Davenport-Hines 2001 : 63). Toutes les séances sont cependant cautionnées par la science, ce qui les écarte de toute accusation de débauche.

²⁶³ Moreau de Tours publie l'article de Gautier dans les *Annales médico-psychologiques* au mois de novembre de la même année. Dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, le médecin en revient constamment aux observations du poète. Pour Moreau de Tours, dit Juan Rigoli, « le récit de Gautier apparaît comme un modèle narratif indépassable, auquel le traité, dans son propre effort descriptif, ne peut que revenir » (Rigoli 2001 : 444).

les dessiner. Il affirme ainsi avoir produit, sur des dos de lettres et de tout autre bout de papier lui tombant sous la main, « une quinzaine de croquis les plus extravagants du monde » (Gautier 2011 : 1634). Si nous croyons difficilement Gautier lorsqu'il déclare avoir fait « d'après nature le portrait d'un farfadet », nous accordons plus d'intérêt à la description d'un dessin d'imagination qui aurait pu être relevé par les surréalistes :

Un autre croquis, portant cette légende : *Un animal de l'avenir*, représente une locomotive vivante, avec un cou de cygne terminé par une gueule de serpent d'où jaillissent des flots de fumée, avec des pattes monstrueuses composées de routes et de poulies; chaque paire de pattes est accompagnée d'une paire d'ailes, et sur la queue de l'animal on voit le Mercure antique qui s'avoue vaincu, malgré ses talonnières (Gautier 2011 : 1634).

Intuitif, le croquis de Gautier anticipe, de manière certes bizarre mais pas complètement incohérente, bien des spéculations ultérieures sur les rapports dialectiques entre le règne animal et le monde industriel. En vertu de sa proximité avec l'esthétique du bizarre de Granville, le dessin du poète révèle assez nettement le fondement artistique de l'expérience de la drogue.

C'est tout un monde graphique que fait surgir le haschich²⁶⁴, celui des effets caricaturaux mais aussi celui des motifs étranges du romantisme noir. Dans l'article de 1846, où Gautier tente de consolider ses premières observations dans un récit plus abouti, le poète rapporte que le salon se serait rempli de figures aperçues dans les eaux-fortes de Jacques Callot et de Goya²⁶⁵; auraient suivi « des caricatures à rendre jaloux Daumier et Gavarni, des fantaisies à faire pâmer d'aise les merveilleux artistes chinois, les Phidias du poussah et du magot! » (Gautier 2011 : 737-739). Puis, c'est l'espace entier qui se tord alors : « Pour vous rendre l'effet que me produisit cette sombre architecture », dit Gautier d'un escalier ayant pris des configurations labyrinthiques, « il me faudrait la pointe dont Piranèse rayait le vernis noir de ses cuivres merveilleux » (Gautier 2011 : 744). Bien que très évocateur, ce dernier passage en dit cependant plus long sur

²⁶⁴ En 1853, alors qu'il vient d'être nommé chef de clinique, Jean-Martin Charcot expérimente sur lui-même le haschich. Il entreprendra lui aussi de documenter son expérience alors qu'elle se produit. Son élève, le neurologue Henry Meige, se penchera sur les dessins de son maître. Il observe que les feuilles sont recouvertes de mots qui s'effritent et deviennent illisibles, qui « se transforment en dentelures de feuilles, en pétales de fleurs, en motifs architecturaux... »; bientôt, le haschich hypertrophie « toutes les aptitudes caricaturales dont il était naturellement doué » et la page « se couvre de dessins : dragons monstrueux, chimères grimaçantes, personnages incohérents qui se superposent et s'enchevêtrent dans un tourbillon fabuleux rappelant les compositions apocalyptiques de van Bosch ou de Jacques Callot » (Meige 1925 : 38).

²⁶⁵ C'est en référence à la lithographie célèbre de Goya *Le sommeil de la raison engendre des monstres* [1797-1798] que Victor Hugo, dans *Les misérables*, décrit un « effrayant mélange d'eau de vie, de stout et d'absinthe » qui, comme le haschich ou l'opium, produit dans le sommeil de la raison « le cauchemar, la Nuit, la Mort, voletant au-dessus de la Psychée endormie » (Yvrel 1991 : 75).

Gautier que sur le haschisch; on y détecte, en filigrane, le plaisir du critique d'art à multiplier les références artistiques sur fond de baroquisme hallucinatoire caractérisant l'imaginaire opiacé. Mais le sublime que l'on associait au voyage de l'opium, ses démesures et ses vertiges qui cadraient si bien avec l'imagerie romantique, ne semblent plus correspondre à l'expérience du haschich. Cette drogue, d'une part, ne traîne pas un bagage iconographique consacré par la littérature. Il est certain toutefois qu'en vertu de sa provenance et de son historique, beaucoup seront tentés d'y trouver des motifs orientalistes. Ce que le haschich fait voir correspondrait à des scènes de harems des tableaux contemporains d'Ingres, de Delacroix ou d'Alexandre-Gabriel Decamps²⁶⁶ [Figure 6]. Dans l'une de ses critiques, Gautier dit d'ailleurs de la *Patrouille turque* [1831] de ce dernier qu'on la croirait « exécutée pendant une ivresse de haschich » (Gautier 1994 : 302). Le sujet lui-même se prête à cette évocation, bien sûr, mais il y a peut-être aussi quelque chose dans le dynamisme entraînant de la composition qui pousse Gautier à formuler cette observation (comme dans le *Sardanapale* de Delacroix, les figures semblent emportées dans un balayage de la surface, et l'œil du spectateur ne trouve pas à s'ancrer dans la profondeur de l'espace, cf. p. 118).

Figure 6 – Alexandre-Gabriel Decamps, *La patrouille turque*, 1831, huile sur toile, 115 x 179, Wallace Collection, Londres [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Daumier, dans une lithographie intitulée *Les fumeurs de hadchids* [Figure 7], se moque quant à lui de l'imaginaire orientaliste sous-tendant la prise de la drogue : « Il me semble que je

²⁶⁶ Dans *Du haschisch et de l'aliénation mentale*, Moreau de Tours déclare que le haschisch évoque des scènes dans des harems dignes des tableaux contemporains d'Ingres ou de Delacroix (Moreau de Tours 1974 : 67).

trotte sur un chameau », dit l'un des fumeurs. L'autre lui répond : « Et moi... je crois recevoir une bastonnade! ».

Figure 7 – Honoré Daumier, « Les fumeurs de hadchids », 1845, lithographie, *Les Beaux jours de la vie*, no. 69 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Pourtant, ceux qui s'attendent à un feu d'artifice d'images fantastiques reviennent souvent déçus de leur expérience de la drogue; si le haschich peut rappeler l'art du Proche-Orient, il faudrait plutôt évoquer les motifs géométriques et les surfaces moirées de ses arts décoratifs²⁶⁷. À ce que rapporte Paul Guilly, Ernest Meissonier, déçu par la nature des visions induites par la

²⁶⁷ Auteur de *The Hasheesh Eater* [1857], étrange récit amalgamant le thème de la dépendance à la drogue tel que trouvé chez De Quincey aux comptes rendus français (Moreau de Tours, Gautier et Baudelaire) de haschich, le journaliste américain Fitz Hugh Ludlow soutient que c'est l'imagerie orientaliste qui porterait les traces de l'expérience du haschich, laquelle est selon lui « the antecedent instead of the result of the peculiar characteristics of Oriental mind and manners » (Ludlow 1857 : 107).

drogue, se serait exclamé : « C'était à se croire dans un jardin de Le Nôtre [...] : dans cette ivresse, je n'aurai donc jamais d'imagination! » (Guilly 1955 : 306-307). Certains allègueront qu'il serait difficile de trouver une sensibilité plus opposée au haschich que celle de Meissonier, surtout connu pour ses peintures traitant de l'histoire militaire. La galerie d'images, à toutes fins utiles, ne semble jamais s'être déployée que pour Gautier²⁶⁸.

En faisant abstraction des différences dans les effets psychoactifs de l'opium et du haschich, remarquons que ce dernier se prend dans le contexte d'une expérience scientifique de groupe qui exclut la possibilité de s'abandonner à un délire solitaire qui concentrerait le dérangement des sens sur la seule faculté d'imagination. L'environnement polysensoriel de l'hôtel Pimodan, où les stimuli visuels (les murs et les plafonds sont garnis d'œuvres d'art) et auditifs (les remarques et les rires des convives²⁶⁹, la musique que l'on jouera inévitablement au violon ou au piano) sont particulièrement nombreux, n'est ni propice au surinvestissement de la faculté d'imagination ni aux épanchements passionnels. Plutôt que de provoquer les visions ou de pousser le corps à l'outrance des passions subjectives, le haschich le rend sensible à son environnement immédiat, l'ouvre en fait entièrement à l'extériorité du stimuli : « Il me semblait », analysait Gautier dans son premier article sur la drogue, « que mon corps se dissolvait et devenait transparent » (Gautier 2011 : 1632). Puis, perdant ses ancrages ainsi que son bagage d'images plastiques, le poète affirme s'être perdu dans un monde de pure sensorialité :

Je nageais dans un océan de sonorités où flottaient comme des îlots de lumière quelques motifs de la *Lucia* ou du *Barbier*. Jamais béatitude pareille ne m'inonda de ses effluves : j'étais si fondu dans la vague, si absent de moi-même, si débarrassé du moi, cet odieux témoin qui vous accompagne partout, que j'ai compris pour la première fois qu'elle pouvait être l'existence des esprits élémentaires, des anges et des âmes séparées du corps. J'étais comme une éponge au milieu de la mer : à chaque minute, des flots de bonheur me

²⁶⁸ Par ailleurs, il faut remarquer que le premier article du poète ne faisait aucune mention de ces images, l'auteur se contentant plutôt d'y relever « des ruissellements et des écoulements de pierreries de toutes couleurs, des arabesques, des ramages, sans cesse renouvelés » (Gautier 2011 : 1632).

²⁶⁹ Chez Ludlow, le haschich fait même se matérialiser la sympathie; un ami, sous l'influence de la drogue dit *voir* les liens d'amitié qui les unissent : « *I feel*, » said he, « that we have many mutual ties of fellowship, but, more than that, I *see* them. I know you are feeling kindly to me now, for there are a thousand golden and azure cords which run between us, making a network so exquisite that it is unspeakable delight to look thereon » (Ludlow 1857 : 325). Il s'agit peut-être ici d'une adaptation de ce passage de « La pipe d'opium » : « Des réseaux de feu et des torrents d'effluves magnétiques papillotaient et tourbillonnaient autour de moi, s'enlaçant toujours plus inextricablement et se resserrant toujours; des fils étincelants aboutissaient à chacun de mes pores, et s'implantaient dans ma peau à peu près comme les cheveux dans ma tête » (Gautier 2011 : 585). Un demi-siècle plus tard, Théo Varlet fera lui aussi mention d'un « réseau d'ondes » tendu par les haschichins, et happant l'individu sobre dans la contagion de l'ivresse, « comme s'il en eût pris lui-même » (Varlet 2003 : 133-134).

traversaient, entrant et sortant par mes pores, car j'étais devenu perméable, et, jusqu'au moindre vaisseau capillaire, tout mon être s'injectait de la couleur du milieu fantasque où j'étais plongé (Gautier 2011 : 1633).

Ce qui arrive éventuellement, c'est que la frontière s'abolit entre l'intériorité de la sensation et l'extériorité du stimuli; la distance est finalement rompue qui permettait de rattacher l'expérience de la drogue au souvenir de l'œuvre picturale, objet d'une perception restrictivement visuelle. L'ivresse du haschich ne semble donc plus favorable, du point de vue de la référence à l'art, à la multiplication des citations iconographiques qui venaient illustrer les récits d'opium. À la différence des autres drogues connues, le haschich donne la sensation sans la passion, l'altérité sans le rêve, le visuel sans l'image, le stimuli sans le sens. Mais c'est à ce titre, justement, qu'il peut correspondre à un bouleversement majeur qui marque le passage du romantisme au modernisme à proprement parler; à l'ébranlement de l'hégémonie du sens comme finalité de la peinture.

4.2 Surface et profondeur : expressions artistiques de la drogue chez Baudelaire

Pour témoigner de ce tournant majeur de l'histoire de la peinture, l'analyse de Gautier, qui charrie encore les goûts esthétiques d'une époque en voie d'être révolue, ne nous est plus très utile. Celui qui peut nous aider à démêler les rapports entre l'expérience du haschich et l'essor du modernisme pictural, c'est Baudelaire. Présent aux fantasias, le poète produira deux textes sur le haschich : « Du vin et du hachisch, comparés comme moyen de multiplication de l'individualité », article publié dans *Le Messager de l'assemblée* au mois de mars 1851 et qui servira à l'élaboration du « Poème du hachisch » des *Paradis artificiels* [1860]. Si nous postulons une coïncidence, et même une superposition des problématiques de l'art et de la drogue chez Baudelaire, c'est entre autres parce que l'expérience et la théorisation du hachisch²⁷⁰ sont chez lui rigoureusement contemporaines d'une réflexion extensive et continue sur la peinture de son

²⁷⁰ Bien qu'il se pourrait que les premières expériences de Baudelaire avec le haschich remontent à des séances chez son ami Louis Ménard entre mai 1841 et mars 1842, on peut établir avec certitude sa présence aux soirées de l'hôtel Pimodan. Baudelaire y loge de mai 1843 jusqu'à sa tentative de suicide le 30 juin 1845, année où Boissard loue le premier étage de ce bâtiment. Même s'il était voisin de Boissard, Baudelaire, aux dires de Gautier, ne serait venu « que rarement et en simple observateur » aux séances de l'hôtel Pimodan. Paul Guilly suggère que le poète escamotait le dawamesc pour le prendre avec Jeanne Duval (Brau 1968 : 285).

temps : paraissent durant cette période de quinze ans le *Salon de 1845*, le *Salon de 1846*, le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 ainsi que le *Salon de 1859*, écrits proposant une réévaluation du romantisme à l'aune de l'émergence du réalisme. Quel est donc, pour Baudelaire, le rapport de la drogue et de l'image dont il dit dans *Mon cœur mis à nu* qu'elle aurait été sa « grande, [s]on unique, [s]a primitive passion » (Baudelaire 1999, I : 701)?

Comme le suggèrent déjà les cinq années séparant la fréquentation des fantasias et la publication de son premier article sur le haschich, Baudelaire est loin de partager l'enthousiasme de Gautier au sujet du dawamesc²⁷¹. Disons d'abord, avant d'entrer dans le cœur du problème, que le poète est généralement insensible à l'imaginaire orientaliste qui sous-tend la consommation de la drogue; il ne prend donc aucun plaisir à simuler en lui l'état d'esprit du haschichin proche-oriental. N'ayant que peu de goût pour ce genre de mascarade fantasmatique, Baudelaire ne recherche ni ne voit non plus dans le haschich une théâtralisation du réel. Il écrit par exemple dans *Les paradis artificiels* que ceux qui « se figurent l'ivresse du hachisch comme un pays prodigieux, un vaste théâtre de prestidigitation et d'escamotage, où tout est miraculeux et imprévu » se méprennent complètement²⁷² (Baudelaire 1999, I : 408).

C'est pourtant au théâtre que se révèle l'une des seules références directes de Baudelaire à l'imaginaire pictural du haschich. Dans l'un des nombreux témoignages présentés dans « Le poème du hachisch », emprunte à une tradition inaugurée par De Quincey, et poursuivie par Balzac (cf. p. 150), et décrit la modulation d'un spectacle ressenti par un « littérateur » sous l'effet de la drogue :

Les comédiens me semblaient excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné, comme les figures de Meissonier. Je voyais distinctement, non seulement les détails les plus minutieux de leurs ajustements, comme dessins d'étoffe, coutures, boutons, etc., mais encore la ligne de séparation du faux front d'avec le véritable, le blanc, le bleu et le rouge, et tous les moyens de grimage. Et ces lilliputiens étaient revêtus d'une clarté froide et magique, comme celle qu'une vitre très nette ajoute à une peinture à l'huile (Baudelaire 1999, I : 418-419).

²⁷¹ Le dawamesc est la forme sous laquelle les habitués de l'hôtel Pimodan consomment le haschich. Moreau de Tours en donne la recette dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale* : on fait bouillir les feuilles de cannabis dans du beurre, lequel, chargé du principe actif de la plante, servira à la confection de pâtes sucrées et aromatisées.

²⁷² Nous ne pouvons suivre Roland Barthes lorsqu'il affirme que les *Paradis artificiels* présenterait une expérience de nature théâtrale, car le poète y décrit « une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère » (Barthes 1964 : 44).

Le résultat de l'expérience est aux antipodes de ce que nous trouvons dans « Le voyage de Paris à Java ». Là où le flou de l'ivresse éthylique venait donner un répondant physiologique à la confusion formelle de la *Belle Noiseuse*, Baudelaire compare la précision hallucinatoire du haschich à l'inutile minutie de Meissonier, véritable tête de turc de son esthétique picturale.

Figure 8 – Ernest Meissonier, *Un jeu de piquet*, 1861, huile sur toile, 29,3 x 36,7, Musée national, Cardiff [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Qu'il s'agisse de scènes de genre ou de tableaux historiques, les petits formats de Meissonier²⁷³ [Figure 8] sont en effet contraires à tout ce que recherche Baudelaire en peinture : des sujets qui, plutôt que de ramener aux faits de l'histoire ou du quotidien, conduisent « anywhere out of the world », des compositions faites de larges plages de couleurs qui rafraîchissent l'œil et reposent l'âme, évoquant un univers de passions douces et surannées. Ces exigences que formule le poète dès son *Salon de 1846* sont très près de l'esthétique développée par Stendhal, auquel il emprunte abondamment, et qu'il va même jusqu'à plagier de manière éhontée²⁷⁴. Dans son compte rendu, Baudelaire prélève d'ailleurs plusieurs extraits de l'*Histoire*

²⁷³ Dans le *Salon caricatural de 1846*, un petit poème intitulé « Invisible à l'œil nu » satirise sa peinture : « Nous avons entendu maint polisson nier / La présence au Salon du fin Meissonier. / Il suffit, pour percer l'ombre qui l'enveloppe, / De recourir au microscope » (Baudelaire 1999, II : 517). Né en 1843 sous l'instigation du *Charivari*, le phénomène des Salons caricaturaux sera propice aux rapprochements entre l'art et l'ivresse. En 1851, la publication « Le Diable au Salon, revue comique, critique et Très-Chique de l'Exposition des Beaux-Arts » signale qu'une toile monochrome est exposée au Salon de Bruxelles et la décrit de la façon suivante : « La mer est bleue / le ciel est bleu / et de Pandore la chemise est bleue / ses cheveux blonds sont bleus / Et quand il a peint sa chair bleue / on croit que l'artiste était bleu » (Bury 1984 : 134-135).

²⁷⁴ Pour mesurer tout ce que Baudelaire doit à Stendhal, consulter Brigitte Diaz, « Stendhal, Baudelaire, la peinture à l'œuvre », p. 279-303, in *Autour de Baudelaire et des arts : infini, échos et limites des correspondances*, Paris :

de la peinture en Italie, notant par exemple que les mauvais dessinateurs « rendent d'abord les minuties, et c'est pour cela qu'ils enchantent le vulgaire, dont l'œil dans tous les genres ne s'ouvre que pour ce qui est petit²⁷⁵ » (Baudelaire 1999, II : 459) (cf. note 147). Pour Baudelaire comme pour Stendhal, la science moderne fournit assez de petits détails; c'est à l'art de s'occuper de l'étendu, du vaste, de l'ample et du profond. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces assises de l'esthétique baudelairienne qui, pour l'essentiel, restent les mêmes de 1845 à 1860. Remarquons pour le moment que le haschich de Baudelaire, comme l'était l'alcool pour Balzac, est un mauvais peintre; préférant le dessin à la couleur et le détail à l'ensemble, il fait se plisser l'œil devant le réel.

Du point de vue poétique, il sert aussi bien mal l'artiste. Objet d'une comparaison défavorable avec le vin du travailleur, le haschich est présenté, en 1851, comme une substance dépourvue de toute valeur thérapeutique (il ne peut servir à tolérer les conditions matérielles de l'existence artistique) qui va même jusqu'à porter préjudice au travail de l'artiste véritable. Celui qui a goûté de la drogue, observe Baudelaire, voit dans le simple geste de tailler une plume ou un crayon un labeur surhumain (Baudelaire 1999, I : 393). Le comble, c'est que l'inertie s'étend au-delà de l'intoxication, car les lendemains de haschich ne manquent jamais d'être improductifs :

Vous êtes incapable de travail et d'énergie dans l'action. C'est la punition méritée de la prodigalité impie avec laquelle vous avez fait une si grande dépense de fluide nerveux. Vous avez jeté votre personnalité aux quatre vents du ciel, et maintenant vous avez de la peine à la rassembler et à la concentrer (Baudelaire 1999, I : 395).

En évoquant le gaspillage du fluide nerveux dans la dissipation de la concentration nécessaire au travail²⁷⁶, Baudelaire démontre une fois de plus sa proximité avec les positions de Balzac : comme lui, il se méfie de tout ce qui peut affecter la puissance volitive du créateur. Mais là où Balzac observe les « excitants modernes » avec une certaine distance (celle de l'économiste ou du physiologiste), le point de vue de Baudelaire trahit une plus grande proximité. La drogue, chez ce dernier, n'est pas le lieu d'un investissement imaginaire mais d'une confrontation bien réelle avec le travail de la créativité. Pour le dire autrement : si la drogue, dans *La comédie humaine*, existe

L'Harmattan. Baudelaire a le mérite d'avoir le premier accordé de l'attention et de l'estime à l'esthétique de Stendhal (Benzina 2012 : 280).

²⁷⁵ Faisant sienne une autre pensée de Stendhal, Baudelaire écrit aussi que la peinture devrait se simplifier et revenir vers les artistes qui « n'exprimaient pas les détails » (Baudelaire 1999, II : 457).

²⁷⁶ Il évoque d'ailleurs Balzac pour illustrer la sensation de concentration du temps dans l'ivresse : « On vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure. C'est bien là le sujet de *La Peau de chagrin* » (Baudelaire 1999, I : 393).

sur un plan parallèle à celui de la création (elle n'est jamais que comparaison ou métaphore), elle apparaît dans l'œuvre baudelairien sur un axe perpendiculaire qui croise et recoupe le travail poétique. En 1851, Baudelaire conclut donc fermement que le haschich est un divertissement « inutile et dangereux » (Baudelaire 1999, I : 397).

Mais si le recoupement de l'art et de la drogue n'était que physiologique, Baudelaire n'aurait probablement pas jugé nécessaire de revenir à la charge neuf ans après la publication de son premier article. Le véritable problème des « paradis artificiels », comme le précisera le poète dans une conférence donnée à Bruxelles en 1864, est d'ordre moral²⁷⁷ : le haschich ne fait pas que nuire au travail artistique, c'est l'art tout entier qu'il met en péril. Un passage du « Poème du hachisch » jette un éclairage sur cette inquiétude : « On dit », affirme une femme qui aurait fait l'expérience de la drogue, et dont Baudelaire rapporte le témoignage, « que l'enthousiasme des poètes et des créateurs ressemble à ce que j'ai éprouvé » (Baudelaire 1999, I : 424). À bien des égards, le haschich reproduirait chez l'individu qui le consomme une perception de nature poétique; facilitant l'expérience de la synesthésie et l'atteinte d'une sorte d'objectivité sensorielle, il induirait, dit Baudelaire en 1851, un « développement excessif de l'esprit poétique » (Baudelaire 1999, I : 396). Où est le problème, dans cette remarque qui semble plutôt témoigner en faveur du haschich? L'immoralisme de cette drogue, c'est qu'elle dénature l'art en faisant de la créativité une sensation, un simple phénomène de surface sans effectivité réelle et, surtout, sans capacité de produire du nouveau. Plutôt que de conduire l'artiste dans le monde supranaturel de la création, le haschich le ramènerait tout simplement au naturel d'une existence poétique rendue stérile. Cette problématisation du haschich, comme nous le verrons, viendra étoffer la critique baudelairienne d'un ensemble de manifestations plastiques de la modernité, où Meissonier ne saurait être conçu autrement que comme l'écume sur la crête d'une lame de fond.

Et pourtant, il semblerait que Baudelaire ait plutôt atténué la violence de sa condamnation du haschich entre 1851 et 1860 : nous ne trouvons pas, dans *Les paradis artificiels*, les disqualifications nettes et brutales de la conclusion de « Du vin et du hachisch ». S'il en est ainsi, c'est en partie parce que le haschich n'est plus instrumentalisé dans un schéma manichéen. En

²⁷⁷ Flaubert reproche au poète son diagnostic : « On sent comme un levain de catholicisme ça et là. J'aurais aimé que vous ne *blâmiez* pas le hachich, l'opium, l'excès. Savez-vous ce qui en sortira plus tard? » (cité dans Baudelaire 1999, I : 1379). Flaubert a envisagé d'écrire un roman sur le thème de la drogue, *La Spirale*, roman qui aurait mis en scène un « Louis Lambert » devenu peintre et ayant contracté l'habitude du haschich : « Mais y a renoncé. — il lui suffit bientôt de respirer l'odeur de la boîte qui en contient pour se donner des hallucinations. Puis, il tâche de se passer même de cette odeur — Il prépare ses rêves qui deviennent réguliers ».

réalité, nous croyons que le rejet du haschich, avec les années, est devenu si total qu'il n'a plus besoin de passer par une analyse comparative : la condamnation est sous-jacente à tous les développements. Le caractère insidieux, voire satanique, du haschich s'exprime dans bon nombre de passages des *Paradis artificiels* où Baudelaire œuvre à voiler ses accusations les plus graves dans l'apparence de la plus grande louange. À un endroit, le poète affirme par exemple que le haschich « s'étend [...] sur toute la vie comme un vernis magique; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur » (Baudelaire 1999, I : 430). À prime abord, il est difficile de voir du négatif dans cette remarque. Cependant, nous pouvons nous interroger sur ce qui motive Baudelaire à comparer la perception induite par le haschich à un vernis plutôt qu'à un baume ou à un maquillage. Le terme retenu n'est pas anodin : en écrivant « vernis », le poète nous indique que le haschich ne peut ni apaiser la souffrance de l'être, ni masquer la laideur du réel. La drogue le fait plutôt reluire sans en altérer l'essence, ce que démontrait en outre la description de son action sur la représentation théâtrale : la perception chirurgicale du haschich romprait l'illusion sans aller au-delà de l'apparence, revêtant le réel « d'une clarté froide et magique, comme celle qu'une vitre très nette ajoute à une peinture à l'huile » (Baudelaire 1999, I : 418-419). La profondeur, le haschich ne fait que la figer dans une lueur glacée qui n'est pas tant surnaturelle qu'artificielle. De même, Baudelaire écrit qu'un effet du haschich est de donner un caractère tangible aux choses abstraites comme les idées, les concepts, les mots²⁷⁸ :

La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase (Baudelaire 1999, I : 431).

²⁷⁸ Ce phénomène a, aux yeux de Brière de Boismont, une grande valeur poétique : « Plus on lit la vie des hommes célèbres, plus on étudie les procédés de leur esprit, plus on acquiert la conviction que ceux chez lesquels l'imagination est puissante, la volonté forte, les facultés énergiques, ont vu leurs idées se colorer, prendre une forme sensible et se réfléchir comme un miroir véritable » (Boismont 1862 : 462). Boismont aura du haschich une opinion favorable, écrivant dans son ouvrage sur l'hallucination que « certains stimulants, lorsqu'ils ne dépassent pas la mesure, donnent de la plasticité au cerveau » : « Les phénomènes énumérés, tels que le sentiment de bien-être, l'activité plus grande des idées, leur spiritualité, leur revivification, la rapidité du retour des souvenirs, la force de la mémoire, le pouvoir de créer, les horizons infinis de l'esprit, son détachement des choses terrestres, l'oubli du temps et de l'espace, loin d'être des signes de folie sont pour nous les conditions des ferments nécessaires pour les créations de l'esprit » (Boismont 1862 : 205-206). Les physiologistes sont plus optimistes que les artistes sur le potentiel poétique du haschich : « Combien de poètes, d'artistes de toute sorte ont rencontré dans le sommeil l'idée, l'inspiration qui les fuyait pendant la veille! Des effets analogues sont produits par l'action du hachisch, de l'opium, etc. » (Moreau de Tours 1978 : 226). Dans cet optimisme peut se lire une méconnaissance des défis techniques que rencontre l'artiste dans le processus créatif.

S'il y a bien dans le dernier passage quelque puissance magique accordée à la drogue, celle-ci tient davantage de la sorcellerie que du miracle : ce qu'observe Baudelaire, c'est que les marqueurs de la profondeur se réduisent à une surface sensible, que les mots se vernissent et se fixent sous une patine lustrée.

Dans l'ivresse du haschich, tout se rapporte donc à une surface qui happe le sujet et le rabat sur un plan de pure extériorité, où la multiplicité des sollicitations sensorielles prend le dessus sur l'unité de l'impulsion créatrice²⁷⁹. Dans *Les paradis artificiels*, Baudelaire observe que l'intelligence intoxiquée devient l'esclave d'« un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances²⁸⁰ » (Baudelaire 1999, I : 428). Le poète qualifie de « rhapsodique » cette animation forcée de l'esprit, terme qui devrait nous rappeler *Ion*, dialogue où Platon fait de la prétendue inspiration des interprètes du répertoire poétique classique une sorte de mécanisme inconscient sans valeur heuristique (ni dialectique, ce qui revient au même). C'est une condamnation analogue que proclame le recours au terme « rhapsodique ». Le haschich reproduit tout, mais ne produit rien : « l'esprit n'est qu'un miroir où le milieu environnant se reflète transformé d'une manière outrée » (Baudelaire 1999, I : 425). Incapable d'offrir du nouveau, il exacerbe et multiplie; il donne du même, et le poète d'analyser qu'il n'y a là « rien de miraculeux, absolument rien que le naturel excessif » (Baudelaire 1999, I : 409). « Naturel excessif » et non « surnaturel » : manière d'indiquer que le haschich magnifie le réel sans le transfigurer, et que plutôt que de proposer une ascension créatrice au-delà des contingences, il englué le sujet dans les sensations.

À ce sujet, Baudelaire est conduit à faire la même observation que Gautier, à savoir que le haschich, en noyant la subjectivité dans une sensorialité diffuse, en vient à opérer une confusion entre l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet. Si nous avons vu que l'imaginaire iconographique de la drogue (sa puissance « iconogène », pourrions-nous dire) rencontrait là ses limites, Gautier s'était en revanche fait le témoin d'une singulière modification du rapport esthétique à l'œuvre d'art. Revenant, dans son article de 1846, sur cette caractéristique du haschich permettant à la subjectivité de s'évanouir pour faire advenir une perception objective, le

²⁷⁹ À ce propos, Brierre de Boismont rapporte la remarque d'un avocat qui, durant une séance de haschich, se serait exclamé : « Je voudrais que vous m'ôtassiez une oreille et un œil pour me donner une langue de plus, afin de rendre ce que je sens » (Boismont 1862 : 195).

²⁸⁰ Moreau de Tours, dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, remarquait déjà cet effet en notant que « nous nous sentons débordés par des idées étrangères au sujet sur lequel nous voulons fixer notre attention » (Moreau de Tours 1978 : 60).

poète décrivait comment, après avoir laissé son regard se perdre sur l'une des fresques de l'hôtel Pimodan, il s'était senti aspiré dans la représentation : « Par un prodige bizarre, au bout de quelques minutes de contemplation, je me fondais dans l'objet fixé, et je devenais moi-même cet objet²⁸¹ » (Gautier 2011 : 741). Au sujet du même phénomène, Baudelaire note laconiquement que les objets « entrent dans votre être, ou bien vous entrez en eux » (Baudelaire 1999, I : 392). Le poète, qui se refuse à dignifier le haschich d'une dimension mystique, évitera de parler de « prodige », de « contemplation » ou de « fusion ». Ciblant directement le témoignage de Gautier, il écrit :

Les peintures du plafond, même médiocres ou mauvaises, prennent une vie effrayante. [...] Vous prendriez votre place et votre rôle dans les plus méchantes peintures, les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges (Baudelaire 1999, I : 393).

L'absorption du sujet par l'objet n'est pas pour Baudelaire le gage d'un rapport esthétique réussi. Bien au contraire, ce phénomène marque l'échec du jugement esthétique : bonnes ou mauvaises, les images ont toutes cette même puissance.

Visant à maintenir une distinction entre la contemplation esthétique de l'œuvre et la perception enivrée de l'objet, Baudelaire préférera illustrer le phénomène de l'objectivation de la vision par l'exemple de la fumée s'élevant d'une pipe : « Vous êtes assis et vous fumez; vous croyez être assis dans votre pipe, et c'est vous que votre pipe fume; c'est vous qui vous exhalez sous la forme de nuages bleuâtres » (Baudelaire 1999, I : 392). Ce passage nous replonge dans le monde de la bohème ainsi que dans l'atmosphère des contes d'Hoffmann. Mais alors que les volutes de fumée et les vapeurs de punch servent traditionnellement de support à une rêverie sans objet, Baudelaire ne semble pas s'engager dans cette voie. Donnons-en pour preuve la syntaxe haletante qui paraît indiquer que l'esprit, plutôt que de s'envoler dans un déploiement ample et sinueux, est l'esclave d'une allure rhapsodique : notons le rythme heurté²⁸² qui, créant un violent contraste avec la fluidité des nuages de fumée, vient accentuer le prosaïsme du phénomène. Le renversement de l'imaginaire romantique du tabac sert donc à faire du haschich l'antithèse même

²⁸¹ Constamment revient l'idée, dans les écrits autour de l'ivresse, d'une incorporation du récepteur dans l'œuvre et même d'une incorporation, aussi illusoire soit-elle, de l'amateur dans l'artiste.

²⁸² Baudelaire définit ainsi l'allure lyrique : « C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs » (Baudelaire 1999, II : 126).

du lyrique ou de l'esthétique : dans son ivresse, la rêverie s'arrime à l'objet, s'y réduit. Mais l'évocation de la pipe a encore davantage à nous révéler, car sous cette image d'apparence anodine se camoufle un soufflet adressé à un peintre dont Baudelaire fut un temps le proche.

Figure 9 – Gustave Courbet, *L'homme à la pipe*, 1848-1849, huile sur toile, 45,8 x 37,8, Musée Fabre, Montpellier [ILLUSTRATION RETIRÉE].

4.2.1 Haschich et modernisme : le cas Courbet

Deux historiens de l'art, et non les moindres, ont effectué un rapprochement entre le dernier passage que nous avons cité et le tableau d'un contemporain de Baudelaire : en effet, T.J. Clark et Michael Fried y ont chacun vu une allusion à *L'homme à la pipe*, un autoportrait de Gustave Courbet de 1849²⁸³ [Figure 9]. Si tel était le cas, quel serait le sens de cette référence? Où est le lien entre le haschich et le maître d'Ornans, qui n'a jamais mis les pieds dans une fantasia²⁸⁴? Ni Clark ni Fried n'ont poussé l'observation dans cette direction. Sans refaire l'historique complet des rapports entre Courbet et Baudelaire, rappelons que les deux hommes se

²⁸³ Voir, respectivement, T.J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Villeurbanne : Art édition, 1991, p. 87 et Michael Fried, *Le réalisme de Courbet : esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris : Gallimard, 1993, p. 20.

²⁸⁴ On le trouvait plutôt à la brasserie, endroit dont Jules-Antoine Castagnary disait qu'il « n'était que le prolongement de son atelier » (Courbet 2011 : 292).

sont fréquentés entre 1847 et 1848²⁸⁵, du temps de la Brasserie Andler, lieu de rencontre d'une bohème imprégnée d'idées révolutionnaires. Entre cette période et 1851 survient une rupture qui semble avoir été motivée par un profond différend esthétique. Les raisons de ce désaccord sont partiellement révélées dans « Puisque Réalisme il y a », salmigondis de notes prises par Baudelaire autour de la tenue de l'Exposition universelle de 1855 et de l'épisode devenu célèbre du Pavillon du Réalisme. Le poète reproche surtout à Courbet d'être devenu un peintre à programme : à la Brasserie Andler, il ne serait pas tant enivré d'alcool (ce qui aurait été excusable compte tenu de ce qui a été dit sur la vie de Poe) que d'idées. Baudelaire le déclare « intoxiqué » de Jules Champfleury, intoxiqué d'une conception réductrice de la vérité qui exclut la recherche de la beauté (Baudelaire 1999, II : 57).

Le poète livre le fond de sa pensée dans l'article qu'il publie sur l'Exposition universelle, écrivant que Courbet, qu'il qualifie de « massacreur de facultés », aurait sacrifié l'art « au profit de la nature extérieure, positive, immédiate » (Baudelaire 1999, II : 586). Dans des œuvres comme *Les casseurs de pierres* ou *Un enterrement à Ornans*, le peintre aurait en quelque sorte immolé la profondeur du sens sur l'autel d'une nature qu'il cherche à restituer dans son opacité la plus entière. Ce peintre de la matière aurait ainsi pratiqué son art sans imagination, s'arrêtant à reproduire plutôt qu'à créer; son « réalisme » reposerait sur une poïétique inintelligente et sans relief, en un mot : rhapsodique. Par conséquent, tout ce que reproche Baudelaire au haschich, il le reproche aussi au peintre autoproclamé de la réalité moderne : non, il n'y a rien de miraculeux ou de nouveau dans le réalisme, « absolument rien que le naturel excessif » (Baudelaire 1999, I : 409).

L'évocation de la pipe, dans « Du vin et du hachisch », représentait donc à la fois un commentaire sur le prosaïsme de l'ivresse causée par le haschich et une accusation voilée portée contre l'auteur de *L'homme à la pipe*, le peintre dont la rêverie artistique s'abîme dans le réel. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que l'article de Baudelaire, publié en 1851, n'est pas contemporain de la fréquentation des fantasias, mais bien de l'apparition du réalisme sur la scène artistique et de la rupture avec Courbet. Nous croyons cependant que l'image de la pipe recèle davantage qu'une seule récusation de l'esthétique réaliste. Nous écrivions plus haut que ce

²⁸⁵ Courbet aurait accordé son hospitalité au poète. Émile Gros-Kost raconte cet épisode : « Mais quand il avait absorbé son opium, ce Baudelaire devenait énervant. Il avait des visions. Il lançait des phrases. Il lâchait des hémistiches. Son ami s'était, un soir de griserie, malheureusement, engagé, sous serment, à noter, sur un grand tableau noir, toutes les divagations obscures et incohérentes du bohémien sidéré » (Gros-Kost 1880 : 33).

développement visait à faire état du brouillage sensoriel induit par le haschich et de sa capacité à annuler la distance entre le sujet et l'objet. Or, ce phénomène n'est pas pour Baudelaire unilatéral : alors que la perception subjective se croit devenir « objective », l'objet, en revanche, se subjectivise. Dit autrement, la chose (la pipe) amputée de sa distance objectale tend à être ressentie par le sujet (le fumeur) comme une extension de lui-même. L'allusion à l'autoportrait d'un peintre dont la quête présumée d'objectivité reconduit sans cesse à l'autoreprésentation n'a donc rien de fortuit (on pourrait aussi rappeler les analyses célèbres de Michael Fried qui ont montré la manière dont les automatismes liés à l'activité de peindre se retrouvaient dans les portraits de Courbet, le sujet peignant s'investissant dans le sujet peint²⁸⁶).

Pour Baudelaire, tant le réalisme que le haschich n'impliquent pas un renoncement à soi. Bien au contraire, celui-ci se voit démultiplié par l'inépuisable sollicitation des phénomènes extérieurs dans lesquels il se projette. L'image de la pipe renvoie donc à la fois à la propriété du haschich de « développer outre mesure la personnalité humaine dans les circonstances actuelles où elle est placée » (Baudelaire 1999, I : 389-390) et à l'absorbement narcissique du peintre réaliste pour qui la nature n'est qu'un gigantesque miroir de soi. Car l'esprit rhapsodique non seulement s'attache aux phénomènes visibles, mais s'y reconnaît aussi sans cesse : le haschich est, « pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir » (Baudelaire 1999, I : 409). Lorsqu'il est dépouillé de sa profondeur, le monde devient donc une surface réfléchissante où l'individu se mire complaisamment :

[*Le consommateur de haschich*] confond complètement le rêve avec l'action, et son imagination s'échauffant de plus en plus devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image fascinatrice de lui-même à son réel individu, si pauvre en volonté, si riche en vanité (Baudelaire 1999, I : 436).

Contrairement au mangeur d'opium, le haschichin ne voit jamais qu'une seule image : la sienne. C'est peut-être le sens de ce dessin qu'aurait produit Baudelaire sous l'influence du haschich où il se représente en dandy fumant une cigarette. Surdimensionné par rapport à son environnement, sa

²⁸⁶ Fried a bien observé que le « réalisme » de Courbet n'impliquait pas une mise à distance de l'homme et de la nature (c'est le rapport d'imagination souhaité par Baudelaire), mais un investissement corporel de l'homme *dans* la nature. Nicolas Danziger a récemment développé les analyses de Fried et fait de Courbet le peintre de l'empathie : « L'art de Courbet, ne serait-ce pas pour une part cette capacité à déclencher chez le spectateur des phénomènes de résonance motrice et émotionnelle avec les objets et les corps; de solliciter des mécanismes très primitifs, pré-langagiers de fusion entre soi et autrui, entre soi et l'environnement dont on a vu à quel point notre cerveau est capable » (Danziger 2013 : 240). À cet égard, Baudelaire et Courbet sont bel et bien inconciliables.

silhouette de profil est à la fois répétée et prolongée par la colonne Vendôme²⁸⁷, structure phallique qui semble symboliser l'ambition démesurée de l'homme intoxiqué [Figure 10].

Figure 10 – *Baudelaire par lui-même sous l'influence du haschich*, vers 1842-1844, dessin à la plume et aquarelle, 21,5 x 17, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Particulièrement sensible aux expressions multiples du narcissisme dans la société de son temps, Baudelaire avait aussi décrit cette appréhension pervertie de soi dans *La Fanfarlo* [1847]. L'unique tentative romanesque du poète avait pour protagoniste un certain Samuel Cramer, un dandy pour qui s'équivalaient le faire et le paraître et qui voyait son identité se confondre avec ses projections fantasmatiques :

Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire — et de là à penser : c'est donc de moi, — il n'y a que l'espace d'un tiret (Baudelaire 1999, I : 554).

²⁸⁷ Charles Cousin, condisciple de Baudelaire au Lycée Louis-le-Grand, raconte en 1872 l'histoire de ce dessin : « Nous avons pris rendez-vous un jour d'hiver, Baudelaire et moi, pour goûter en compagnie de notre hôte du grenier [Louis Ménard], les voluptés du hachisch, alors peu connu à Paris. C'est sous l'influence de cette pommade verdâtre, et en attendant l'extase promise, que le futur auteur des *Paradis artificiels* dessina pour moi ce portrait en pied, le seul de cette date qui lui ressemble. De temps en temps (je le revois encore), il posait la plume, et roulant entre ses doigts des estompes en papier, il en caressait son image avec un visible plaisir. Il y travailla longtemps, et lorsqu'il me la remit enfin, après avoir terminé les accessoires qui la complètent, il parut me faire un notable cadeau » (Avice 2003 : 65).

Quoi de plus naturel (le mot est ici encore savamment choisi), pour le sujet, que de se croire cause et prétexte de tout ce qui le déborde? En brouillant la frontière entre le soi et le monde, le haschich décuple la puissance de ce réflexe narcissique. Même s'il est diminué dans sa capacité à agir, l'individu croit pourtant se retrouver sous son meilleur jour et, renvoyé aux projections de son imagination, son orgueil s'hypertrophie²⁸⁸ :

toutes ces choses ont été créées *pour moi, pour moi, pour moi!* Pour moi, l'humanité a travaillé, a été martyrisée, immolée, — pour servir de pâture, de *pabulum*, à mon implacable appétit d'émotion, de connaissance et de beauté²⁸⁹ (Baudelaire 1999, I : 437).

Incapable de sonder la profondeur du temps, l'individu intoxiqué a l'intime impression, qu'il partage avec l'ensemble des bourgeois, d'être le produit final du travail de l'histoire. Présenté par ses thuriféraires comme l'aboutissement logique du développement de l'art, le réalisme n'est pas différent.

Or, haschich et réalisme ne sont pas seuls à s'attirer ce genre d'opprobre de la part du poète. Il en va de même d'un autre produit de la modernité se caractérisant par l'action d'un agent chimique sur une surface sensible : la photographie. L'œuvre baudelairien est contemporain de l'essor fulgurant de cette technologie qui, comme la peinture, permet la reproduction de l'apparence extérieure de la nature. Vingt ans après son introduction par Louis Daguerre en 1839, la photographie est admise à s'exposer à côté du Salon de peinture et de sculpture. On la croit alors promise à devenir l'égale des beaux-arts, ce qui ne manque pas de soulever l'ire du poète. Cependant, ce n'est pas à la photographie elle-même que s'en prend Baudelaire dans son *Salon de 1859*, mais à la confusion du public qui, sans doute embrouillé par les professions de foi réalistes, se serait mis à croire que l'objectif de l'art aurait toujours été de reproduire la nature de

²⁸⁸ La musique est propice à ce genre de confusion poétique. Gautier en donne un témoignage éloquent : « bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent; les sons en jaillissaient bleus et rouges, en étincelles électriques; l'âme de Weber s'était incarnée en moi » (Gautier 2011 : 740). Baudelaire observe la même chose : « La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-mêmes et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle » (Baudelaire 1999, I : 431). Il se rend coupable d'un tel abandon dans son rapport à Wagner : « D'abord », s'enthousiasme-t-il, « il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; *il me semblait que cette musique était la mienne* » (Baudelaire 1999, II : 1452).

²⁸⁹ Portée à son plus haut degré, l'identification se rapproche de la schizophrénie. Lorsque August Strindberg, mentalement déséquilibré, lit ce passage de *Seraphita* où Balzac prophétise : « Encore une fois, la lumière viendra du Nord », il ne peut s'empêcher de déclarer à Georg Brandes : « C'est de moi qu'il s'agit » (Jaspers 1953 : 113).

la manière la plus fidèle. Selon ce critère, la photographie permettrait d'obtenir infailliblement ce que la peinture ne peut produire qu'à force d'efforts²⁹⁰. Baudelaire n'est pas le seul à dénoncer cette attitude, car les critiques d'art de l'époque s'opposent massivement à cette conception réductrice de la peinture. Comme l'écrivait Théophile Thoré dans son *Salon de 1844* au sujet d'un paysage de Théodore Rousseau :

L'artiste n'est pas seulement un œil comme le daguerréotype, un miroir fatal et passif, qui reproduit physiquement l'image qu'on lui présente; c'est une force mouvante et créatrice qui féconde à son tour la création extérieure (Font-Réaulx 2012 : 57).

Courbet²⁹¹, qui semble caractériser son réalisme par un refus d'idéaliser les sujets qu'il représente, s'attire la plus grande part des rapprochements entre peinture et photographie. Aux yeux de plusieurs critiques, un tableau comme *Un enterrement à Ornans* serait un mauvais daguerréotype, c'est-à-dire, selon Paul-Louis Roubert, « une représentation brutale produite par un peintre qui s'est lui-même transformé en chambre noire pour retranscrire la nature sans choix » (Roubert 2010 : 125). N'allant jamais plus loin que ce que lui donne son œil, Courbet serait aussi bête qu'une machine : « Ne peindre que ce qu'on voit », telle est pour Baudelaire la « philosophie de brute » qu'aurait empruntée le peintre contesté à Champfleury (Baudelaire 1999, II : 391).

La photographie apparaît ainsi chez Baudelaire comme le troisième et dernier terme d'une triade de repoussoirs esthétiques qui inclut le réalisme aussi bien que le haschich; comme ces deux derniers, la photographie s'appuie sur un rapport superficiel et inintelligent au réel. Il finira aussi par lui reprocher la même chose qu'au haschich et qu'à Courbet : s'arrêtant à l'apparence, elle fait du monde une surface réfléchissante où l'individu peut se mirer avec complaisance. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit ainsi que « la société immonde se ru[e], comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal » (Baudelaire 1999, II : 617). Accusation bien dirigée lorsqu'on se rappelle que la diffusion de la photographie s'est faite par le portrait : riches et moins riches, beaux et moins beaux, tous ont maintenant la possibilité et même le droit

²⁹⁰ Comme le disait Baudelaire pour condamner le haschich : « C'est l'infailibilité même du moyen qui en constitue l'immoralité, comme l'infailibilité de la magie lui impose son stigmaté infernal » (Baudelaire 1999, I : 439-440). Le mal, c'est la facilité, la paresse; s'il n'y a pas travail, il n'y a pas valeur.

²⁹¹ En 1851, Le critique Auguste Desplaces écrit de l'*Enterrement à Ornans* : « L'innovation, toutefois, n'est pas dans cette fantaisie d'attribuer de telles proportions à ces scènes de la vie commune. La prétention parfaitement réalisée de l'ouvrage, c'est de reproduire, comme au moyen d'un daguerréotype gigantesque et colorié, les types de toute l'assistance dans leur vulgarité la plus littérale » (Font-Réaulx 2012 : 59-60).

de pérenniser leur image (Font-Réaulx 2012 : 58-59). Mais ce qui perce dans la condamnation baudelairienne du narcissisme de son temps, indépendamment de ses manifestations particulières (haschich, Courbet ou photographie²⁹²), c'est la dénonciation de l'abjection qu'il y a à se contenter d'un réel imparfait; c'est le statu quo, dans ce qu'il a d'hypocrite et de stérile, qui est ici mis en accusation. Ce jugement, Baudelaire le rend d'ailleurs sous forme de parabole dans « Le Miroir », court poème en prose de 1864 :

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace. « Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir? » L'homme épouvantable me répond : « — Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. » Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort (Baudelaire 1999 : 344).

Beauté ou laideur, plaisir ou déplaisir, la bourgeoisie ne recherche que des confirmations : tel est le sens de son ivresse, telle est la finalité et la limite de son esthétique.

4.2.2 De l'autre côté du miroir : plonger derrière la surface lustrée des choses

Les derniers développements auront sans doute donné l'impression que l'esthétique baudelairienne est foncièrement négative. En apparence, tel est bien le cas. Mais il ne faut jamais, avec Baudelaire, en rester à la surface : pour trouver la positivité de son esthétique, il est nécessaire de passer, comme le dit le titre d'un ouvrage connu de Lewis Carrol, de l'autre côté du miroir.

Parmi tous les malheureux contemporains qui n'arrivent pas à dépasser la surface réfléchissante des choses, il n'y en a qu'un qui peut nous permettre d'entrevoir les profondeurs : Edgar Allan Poe. En dépit des années écoulées depuis le moment de la découverte du maître américain du surnaturalisme, ce dernier ne perd rien de son pouvoir de fascination sur le poète. Selon le principal intéressé, la rencontre avec Poe dépasse la simple influence; il faudrait plutôt parler de profondes affinités. En 1864, Baudelaire écrit à Théophile Thoré :

²⁹² La photographie, comme le rappelle Font-Réaulx, est un dispositif « autorisant la reproduction des traits de tous quelles que fussent la beauté de leurs traits ou la distinction de leur personne » (Font-Réaulx 2012 : 59).

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement non seulement des sujets rêvés par moi mais *des* PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant (Baudelaire 1999, II : 1070-1071).

Charles Asselineau emploiera le terme de « possession » pour décrire ce phénomène : « J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues²⁹³ », écrit-il à propos de l'engouement de son ami pour l'écrivain américain (Baudelaire 1986 : 623). Poe a donc beaucoup encore à nous révéler sur celui qui se reconnaît comme son double²⁹⁴.

Baudelaire publie sa première étude sur Poe — celle que nous avons précédemment citée — au printemps 1852, soit un an après la parution de son analyse comparée du vin et du haschich. En 1856, il reprend l'essentiel de cette étude pour la préface de sa traduction des *Histoires extraordinaires*. Le poète en profite pour faire quelques corrections au texte d'origine, modifiant plus substantiellement certains passages, dont celui où il traite de la place de l'alcool dans la vie du créateur. Bien au fait de la dissertation d'Hoffmann sur les vertus poétiques des différents alcools (l'ayant résumée dans « Du vin et du hachisch »), Baudelaire postule maintenant que l'ivresse aurait été une « méthode de travail » permettant à Poe d'accéder à une logique surnaturelle. Le romancier n'aurait donc pas bu pour oublier mais pour se souvenir, l'ivresse constituant une sorte de « moyen mnémonique » :

Or, il est incontestable [...] [*qu'il*] existe dans l'ivresse non seulement des enchaînements de rêves, mais des séries de raisonnements, qui ont besoin, pour se produire, du milieu qui leur a donné naissance. [...] je crois que dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémonique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée. Le poète avait appris à boire, comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes. Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente : c'étaient de vieilles connaissances qui

²⁹³ David Ellison a observé que les artistes du 19^e siècle avaient un sens très fort de la sympathie : « Throughout the nineteenth century writers, painters, and musicians allow themselves to be inhabited or haunted by their immediate predecessors and contemporaries; the notion of sympathy is not some vague formula, but amounts to the very *état d'esprit* that presides over artistic creation as such » (Ellison 2001 : 89).

²⁹⁴ Traduire ne revient pas chez Baudelaire à revêtir une vieille chose d'un nouveau costume afin de la rafraîchir un peu. Traduire n'est pas chez lui un processus transparent, c'est une incorporation. Pour traduire la drogue, Baudelaire traduit De Quincey. Ce recours à la traduction est pour Marcus Boon l'un des traits caractéristiques de l'écriture de la drogue : « One of the major tropes of the cannabis literature is the citation of someone else's experience so as to explain one's own, as though there were always a need to import a framework of understanding from the outside, just as the drug itself comes from the "outside" » (Boon 2002 : 153).

l'attiraient impérativement, et, pour renouer avec elles, il prenait le chemin le plus dangereux, mais le plus direct. Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué (Baudelaire 1999, II : 315).

L'alcoolisme de Poe, comme la consommation de café de Balzac, aurait relevé d'une forme d'héroïsme poétique. Au risque de consumer l'organisme, l'alcool aurait permis d'entretenir, pour l'effort de création, une sorte d'atmosphère surnaturelle. Dangereuse initiation à l'illumination profane, dira Walter Benjamin, que celle de l'ivresse.

Mais s'agit-il encore ici d'ivresse éthylique? Il est permis d'en douter, car après avoir systématisé ses réflexions sur la boisson dans « Du vin et du hachisch », Baudelaire a fait disparaître l'alcool de ses poésies. Passé 1852, il n'a plus rien à dire du vin, qui reste associé à un peuple ne s'étant pas montré à la hauteur de son potentiel révolutionnaire : non seulement n'a-t-il pas su renverser l'ordre établi, sa participation au suffrage universel a aussi contribué à remettre un Napoléon à la tête de la France. Et en dépit d'une ardeur au travail et d'une foncière naïveté que le poète aurait voulues salutaires, le peuple sait encore moins que la bourgeoisie reconnaître le véritable talent artistique. Le vin du travailleur n'a décidément pas eu d'impact positif sur la création²⁹⁵.

Aussi, il est possible de détecter, entre l'article de 1852 et celui de 1856, un glissement dans l'argumentaire de Baudelaire : l'alcool, qui permet dans un premier temps au créateur d'oublier ses préoccupations, devient ensuite l'instrument d'une mnémotechnique. L'alcool a-t-il jamais facilité le souvenir? Il s'agit en tout cas de la première fois que le poète lui prête cette propriété. Ce n'est d'ailleurs pas l'alcool qui possède cette capacité de stimulation mémorielle, mais l'opium. C'est l'opium qui, comme le dit Baudelaire en traduisant De Quincey, déroule d'un seul coup « tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire [...] avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés » (Baudelaire 1999, I :

²⁹⁵ Dans son adaptation des *Confessions*, Baudelaire rapporte la comparaison qu'opère De Quincey entre les effets de l'alcool et ceux de l'opium. Omettant les passages où l'Anglais accorde au vin certains bénéfices intellectuels, Baudelaire reprend le schéma manichéen employé dans « Du vin et du hachisch », mais cette fois au détriment de l'alcool : « l'un, plaisir aigu, l'autre, plaisir chronique ; ici, un flamboiement, là, une ardeur égale et soutenue. Mais la grande différence gît surtout en ceci, que le vin trouble les facultés mentales, tandis que l'opium y introduit l'ordre suprême et l'harmonie. Le vin prive l'homme du gouvernement de soi-même, et l'opium rend ce gouvernement plus souple et plus calme. [...] Enfin, quelques grands soient les bénéfices du vin, on peut dire qu'il frise souvent la folie ou, tout au moins, l'extravagance, et qu'au-delà d'une certaine limite il volatilise, pour ainsi dire, et disperse l'énergie intellectuelle; tandis que l'opium semble toujours apaiser ce qui a été agité et concentrer ce qui a été disséminé » (Baudelaire 1999, I : 465-466).

506). Dans la seconde étude sur Poe, l'alcool ingurgité par le romancier se confond avec l'opium que consomme le poète depuis l'enfance.

Ce glissement qui se manifeste ici clairement avait commencé à se faire sentir dans l'article sur Exposition universelle de 1855, où Baudelaire se servait de la référence à Poe pour aborder le sujet de l'opium :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? (Baudelaire 1999, II : 596).

Ces quelques lignes évocatrices nous permettent de mesurer tout ce qui, aux yeux du poète, sépare l'opium du haschich. Au contraire de ce dernier, l'opium n'est pas un vernis qui fige l'apparence sous une surface brillante, mais un voile jeté sur le réel, un filtre qui s'y surimpose et en souligne l'épaisseur : il est la drogue de la profondeur (« soupir des profondeurs », selon le titre choisi par De Quincey pour la suite de ses *Confessions*). Plutôt que de faire foisonner les stimuli d'une nature devenue excessive, l'opium se restreint à approfondir le sens de chaque objet, dont il rend la présence à la fois plus « volontaire » et plus « despotique ». Impossible de trouver, dans cette ivresse, l'excès de petitesse et l'abondance de détails qui avaient provoqué le rapprochement du haschich avec la peinture de Meissonier : l'opium pourrait bien être un bon peintre.

Ce n'est donc pas une coïncidence si la référence à l'opium sert à introduire l'art de Delacroix, le peintre de prédilection de Baudelaire, lequel conclut comme suit le précédent passage :

Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit²⁹⁶. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme (Baudelaire 1999, II : 596).

²⁹⁶ Quatre ans plus tard, Baudelaire reprend la comparaison : « C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel » (Baudelaire 1999, II : 636-637).

Si Meissonier et à plus forte raison Courbet sont pour Baudelaire, malgré les différences importantes qui caractérisent leur approche du réel (le premier détaille alors que le second refuse tout simplement d'embellir), des peintres du haschich, alors Delacroix est celui de l'opium. Et en effet, Baudelaire écrira dans « Les Phares » [1856] que sa peinture est « pour les cœurs mortels un divin opium » (Baudelaire 1999, I : 14). Delacroix n'est pas pour Baudelaire le peintre de la passion frénétique — et éthylique — qu'il était pour Stendhal, mais le peintre du rêve qui jette sur le réel les mêmes « épaisseurs transparentes » que fournit l'opium (Baudelaire 1999, I : 498). Transparences qui s'opposent à l'opacité des réalistes dont la vision photographique s'arrête à la surface des choses.

Delacroix, à l'instar de Poe en poésie, est pour Baudelaire le peintre du surnaturalisme. Alors que Courbet s'échine à rendre fidèlement la grisaille du monde moderne, Baudelaire affirme qu'une composition de Delacroix se démarque d'abord par un certain « milieu coloré », par une tonalité affective diffuse qui rend bien l'état de langueur induit par l'opium. Pour dissocier sa couleur de toute connotation sensualiste (les carnations de Rubens ne valent pas mieux pour lui que les tons terreux de Courbet), le poète écrira dans son *Salon de 1859* que « l'art du coloriste tient [...] par certains côtés aux mathématiques et à la musique » (Baudelaire 1999, II : 625). La peinture de Delacroix aurait donc sur Baudelaire un impact proprement musical. Dès son premier Salon, le poète comparait sa couleur « large, simple, abondante en masses harmoniques [...], mais plaintive et profonde » à une mélodie du compositeur Carl Maria von Weber (Baudelaire 1999, II : 440). Plus tôt, il donnait au lecteur le moyen de tester le bien-fondé de sa comparaison : « La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes » (Baudelaire 1999, II : 425). En 1855, Delacroix est toujours le champion de ce genre de peinture récompensant une contemplation distante et rêveuse, voire abstraite :

vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il me semble que cette couleur [...] pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille (Baudelaire 1999, II : 595).

Ici, on l'aura deviné, c'est Meissonier qui sert de repoussoir. La peinture de Delacroix est aux antipodes des personnages « excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné » qui peuplent les tableaux de petit format²⁹⁷ de ce peintre à la mode, tableaux dont il faut s'approcher pour espérer en comprendre quoi que ce soit. Daumier, en 1852, s'était d'ailleurs moqué des effets de ce rendu microscopique sur le public du Salon. Une caricature du *Charivari* [Figure 11] présentait une masse de visiteurs forcés de jouer du coude pour se rapprocher des tableaux. Peinant à trouer le mur de spectateurs représentés de dos, apparaît le visage d'un homme aux yeux dilatés (peut-être s'agit-il de Meissonier lui-même) qui, après avoir vu l'œuvre, tente de regagner la sortie.

Figure 11 – Honoré Daumier, « Devant les tableaux de Meissonier »,
Le Charivari, 3 mai 1852 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Alors qu'un tableau de Meissonier, à l'instar de ce que produit le haschich, fait plisser l'œil et force une proximité improductive les détails du réel représenté (en même temps qu'une

²⁹⁷ S'ils ne réussissent pas à susciter des réactions affectives puissantes, les petits formats préconisés par Meissonier sont plus attractifs qu'une énorme peinture d'histoire pour le bourgeois intéressé à l'achat d'une œuvre d'art. Albert Aurier, en 1893, dira donc que la peinture de Meissonier se conforme aux « aspirations du bourgeoisisme contemporain » (Zola, en 1878, le qualifiait même de « Dieu de la bourgeoisie »).

promiscuité désagréable avec les visiteurs du Salon), une toile de Delacroix implique un détachement solitaire qui rappelle au poète l'expérience de l'opium. Car la drogue des profondeurs, pour Baudelaire, est aussi celle des distances, du recul pris par rapport aux contingences de la vie sociale. C'est pourquoi il formule la même analogie à propos des représentations de ciels nuageux qu'Eugène Boudin présente au Salon de 1859 [Figure 12] :

À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaies béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme (Baudelaire 1999, II : 666).

À dire vrai, Baudelaire ne se réjouit que rarement de la présence de ses congénères (ce pourquoi il ne prit probablement aucun plaisir aux parties de haschich).

Figure 12 – Eugène Boudin, *Ciel, coucher de soleil*, vers 1848-1853, huile sur papier, 10 x 14,5, Musée d'art moderne André-Malraux, Le Havre [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Mais revenons à la description elle-même, qui dit encore autre chose sur la manière dont l'opium et la peinture jouent des distances. L'allusion surprenante au ruissellement de métal fondu renvoie en fait à un passage des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* publiées deux ans plus tôt : « certains esprits poétiques », écrivait Baudelaire, « y découvriront des colonnades éblouissantes,

des cascades de métal fondu²⁹⁸, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium » (Baudelaire 1999, II : 320).

Qu'il s'agisse d'opium ou de peinture, la distance, pour Baudelaire, n'est jamais d'ailleurs uniquement physique : il est toujours question d'une distance temporelle, qui est essentiellement celle du souvenir. Dans son *Salon de 1846*, le poète disait de Delacroix :

cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste. Un tableau de Delacroix, *Dante et Virgile*, par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance (Baudelaire 1999, II : 433).

Si le recul physique pris par le spectateur face au tableau contribue à changer la nature de son expérience esthétique, celle-ci se trouve véritablement transfigurée par le souvenir : plus la distance est grande entre l'expérience originelle et le moment présent, plus la résurgence gagnera en intensité. Baudelaire ressent pleinement la force de ce constat en 1861, lorsqu'à l'occasion d'une exposition de la galerie Martinet il revoit la toile de Delacroix qui avait fait scandale au Salon de 1827 :

la grande fête dont il faut, après M. Delacroix toutefois, remercier M. Martinet, c'est le *Sardanapale*. Bien des fois, mes rêves se sont remplis des formes magnifiques qui s'agitent dans ce vaste tableau, merveilleux lui-même comme un rêve. Le *Sardanapale* revu, c'est la jeunesse retrouvée. À quelle distance en arrière nous rejette la contemplation de cette toile! (Baudelaire 1999, II : 733-734).

À la vue du tableau manifeste du romantisme pictural, originalement exposé alors qu'il n'avait que six ans, le poète est plongé dans une rêverie où la force exubérante d'une peinture « grande », « unique » et « primitive » se mêle à l'intensité des premières impressions de l'enfance : ce « vaste tableau [...], c'est la jeunesse retrouvée ». La peinture de Delacroix partage ainsi la capacité de l'opium à dérouler l'« immense et compliqué palimpseste de la mémoire » jusqu'aux plus lointaines couches de l'expérience.

²⁹⁸ Si, à l'état solide, le métal offre une surface réfléchissante où se mire la bourgeoisie industrielle du temps présent (« contempler sa triviale image sur le métal », cf. p. 181), le métal liquide, fondu, appelle à une rêverie apocalyptique (que soutient l'imaginaire des toiles catastrophistes de John Martin) sur le sort du monde moderne. L'opium, qui donne une « splendeur triste » et la « volupté du regret », projette le sujet dans des horizons endeuillés dans la distance desquels peut s'observer la chute d'un monde vicié par ses réflexes auto-contemplateurs.

4.2.3 L'opium et l'enfance de l'art

« Les choses de l'enfance », comme l'observe Baudelaire dans sa traduction de De Quincey, « sont le coefficient naturel de l'opium » (Baudelaire 1999, I : 504). Dans cette distance qu'ouvrent l'opium et l'art surnaturaliste d'un Delacroix, au plus loin derrière la surface matérielle des choses et des sensations du temps présent, se trouve donc l'expérience enfantine :

Souvent, en contemplant des ouvrages d'art, non pas dans leur *matérialité* facilement saisissable, dans les hiéroglyphes trop clairs de leurs contours, ou dans le sens évident de leurs sujets, mais dans l'âme dont ils sont doués, dans l'impression atmosphérique qu'ils comportent, dans la lumière ou dans les ténèbres spirituelles qu'ils déversent sur nos âmes, j'ai senti entrer en moi comme une vision de l'enfance de leurs auteurs. Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art²⁹⁹ (Baudelaire 1999, I : 497-498).

L'œuvre d'art, ce n'est pas un miroir de l'homme mais un fragment de son enfance remonté à la surface³⁰⁰. Le véritable créateur, et voici la positivité de la poétique baudelairienne, est celui qui maîtrise ce surgissement et qui permet aux impressions passées de renaître après une longue incubation. Voilà la dialectique du génie telle que la formule Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* :

le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée (Baudelaire 1999, II : 690).

Mais encore lui faut-il, à ce génie, capter ces souvenirs de sensations au gré de leur jaillissement. Car si, dans un premier temps, l'artiste a besoin d'une mémoire riche et profonde, il lui faut aussi être rapide à enregistrer les impressions qui se présentent à son esprit³⁰¹. Cette prestesse de plume ou de pinceau participe pleinement du travail créatif de Delacroix :

²⁹⁹ « Tous ceux qui ont réfléchi sur leur propre vie [...] savent quelle part immense l'adolescence tient dans le génie définitif de l'homme » (Baudelaire 1999, II : 253).

³⁰⁰ Le bizarre, enjeu central de l'esthétique baudelairienne, doit être compris comme un froissement de la surface des apparences : l'étrangeté est une irrégularité dans la trame du sensible.

³⁰¹ Constantin Guys, le « peintre de la vie moderne », a « un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de ne pas aller assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie (Baudelaire 1999, II : 699).

Il est évident qu'à ses yeux l'imagination était le don le plus précieux, la faculté la plus importante, mais que cette faculté restait impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habileté rapide, qui pût suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatients³⁰² (Baudelaire 1999, II : 747).

Il s'agit, selon cette poétique qui préfigure l'automatisme graphique, « que rien ne se perde de l'impression extraordinaire qui accompagnait la conception³⁰³ » (Baudelaire 1999, II : 748). La faculté adulte, c'est la rapidité de la main, et non pas celle de l'esprit ou de l'œil. L'œil, c'est ce qu'apporte l'enfance à l'art.

Alors que Baudelaire critique la perception rhapsodique de l'adulte dont le regard glisse à la surface des apparences, il affirme que l'enfant a « l'œil fixe et animalement extatique [...] devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes » (Baudelaire 1999, II : 690). L'enfant a une perception surnaturelle, des yeux hallucinés qui, comme le conçoit Baudelaire, « agrandissent et compliquent les objets » (Baudelaire 1999, II : 256). La vision enfantine est une vision d'artiste : « L'enfant », écrit le poète, « voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*³⁰⁴. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur » (Baudelaire 1999, II : 690). Ce qui s'apparente le plus à l'inspiration n'est donc pas, comme le postulait à tort cette femme citée dans *Les paradis artificiels*, l'entraînement rhapsodique et la luxuriance polysensorielle du haschich, mais l'absorption en profondeur qui caractérise à la fois l'intoxication opiacée et la perception de l'enfant.

³⁰² La difficulté à sténographier l'affluence des visions est un problème que soulèvent aussi les physiologiques qui s'intéressent à la drogue. Dans « On the Hygienic and Medicinal Properties of Coca and on Nervine Nourishment in General » [1858] publié par Paolo Mantegazza suivant sa « découverte » de la feuille de coca : « Neither the brush of the most brilliant painter nor the pen of the fastest stenographer could have transmitted for a single moment those marvelous apparitions, which were tied to each other not by relationships or associations, but through the whims of unleashed fantasy and a rich kaleidoscope » (Plant 1999 : 63).

³⁰³ Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire dit qu'une toile de Delacroix porte « la marque et l'humeur de sa conception » (Baudelaire 1999, II : 636). Quatre ans plus tard, dans *Le peintre de la vie moderne*, il écrit que les œuvres de Constantin Guys répondent à la définition de « l'art pur suivant la conception moderne » : la création d'une « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » (Baudelaire 1999, II : 598). N'y a-t-il pas, dans ces amalgames entre l'artiste et son œuvre, une contradiction flagrante avec la critique de la perception objective du haschich dont Baudelaire disait qu'elle reconduisait à une forme déplorable de narcissisme? Non, car, dans ce cas, ce n'est pas la personnalité superficielle de l'homme qui s'imprime sur une surface matérielle, mais l'identité profonde de l'artiste qui vient creuser l'œuvre en lui donnant une temporalité humaine : l'art, aurait pu dire Baudelaire, c'est l'enfant ajouté à la nature.

³⁰⁴ Baudelaire, ici, n'invente rien. La pensée antique associait déjà la faiblesse de l'enfant à l'amointrissement des capacités physiques induit par l'ivresse. Au 17^e siècle, La Rochefoucauld écrit que « la jeunesse est une ivresse continuelle ».

Ne pouvant déchiffrer les détails, l'enfant a devant l'objet une attitude qui est celle du spectateur qui se recule devant une œuvre de Delacroix³⁰⁵ afin de s'imprégner de son atmosphère colorée : il va directement à l'essentiel sans s'arrêter au contenu. Plusieurs auteurs ont détecté une parenté entre ce type de perception et l'« innocence de l'œil » que théorise John Ruskin³⁰⁶. Dans ses *Elements of Drawing*, le critique anglais écrit :

La perception des solides est entièrement acquise. Nous ne voyons que des couleurs plates; et ce n'est que par une série d'expériences que nous découvrons qu'une tache de noir ou de gris indique le côté sombre d'un corps, ou qu'une teinte atténuée signale que l'objet sur lequel elle apparaît est éloignée. Toute l'efficacité de la technique de la peinture dépend de notre possibilité de retrouver ce que l'on pourrait nommer l'*innocence de l'œil*; c'est-à-dire une sorte de perfection enfantine de ces taches plates et colorées comme telles, sans aucune conscience de leur signification — comme un aveugle les verrait si la vue lui était subitement rendue. [...] Or les artistes accomplis se sont toujours rapprochés autant que possible de ces conditions de la vue enfantine (Junod 1976 : 157).

Malgré la singulière correspondance de leur conclusion (l'artiste voit en enfant et vice-versa), il y a entre Ruskin et Baudelaire une différence majeure : pour le premier, l'enfant ne voit que des surfaces (des « taches plates et colorées ») alors que pour le second, il ne perçoit que du relief. Baudelaire écrit en effet que les objets, dans les premières années de la vie, « enfoncent profondément leurs empreintes dans l'esprit tendre et facile » de l'enfant (Baudelaire 1999, II : 253). L'esprit de l'enfant est donc creusé par le monde, qui laisse en lui des empreintes profondes

³⁰⁵ Delacroix aurait relevé bien avant Baudelaire l'équivalence de l'ivresse et de l'enfance. En date du 22 mai 1846, il note : « où est le point précis où notre pensée jouit de toute sa force? Voilà des enfants, Senancour et moi, s'il vous plaît, et sans doute beaucoup d'autres, qui sommes doués de facultés infiniment supérieures à celles des hommes faits. Je vois, d'un autre côté, des gens enivrés par l'opium et le haschisch, qui arrivent à des exaltations de la pensée qui effrayent qui ont des perceptions totalement inconnues à l'homme de sang-froid, qui planent au-dessus de l'existence et la prennent en pitié, à qui les bornes de notre imagination ordinaire paraissent comme celles d'un petit village que nous verrions perdu dans le lointain d'une plaine, quand nous sommes arrivés sur des hauteurs immenses et perdues au-dessus des nuages. D'un autre côté, nous voyons la simple inspiration journalière d'un artiste qui compose, conduire son esprit à une lucidité, à une force qui n'a rien de commun avec le simple bon sens de tous les moments [...]. Ainsi voilà l'enfance, où les organes, à ce qu'il semble, sont imparfaits; voilà le preneur d'opium, qui est pour l'homme de sang-froid un vrai fou [...] voilà, dis-je, des êtres qui semblent tout à fait hors de l'état commun, qui raisonnent, qui combinent, qui devinent, qui inventent avec une puissance, une finesse, une portée infiniment supérieure à ce que l'homme simplement raisonnable peut se flatter de tirer et d'obtenir de sa cervelle rassise » (Delacroix 1893, I : 222-223).

³⁰⁶ « L'art », a soutenu Henri Bergson, « n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité » (Bergson 1964 : 120). L'artiste verrait d'une manière non seulement différente, mais plus « originelle », plus « pure »; sa vision, dégagée des « symboles pratiquement utiles, [des] généralités conventionnelles et socialement acceptées », percerait le « voile » des apparences et atteindrait à l'essence même de la réalité. Dégagé des constructions sociales et psychologiques de la conscience, l'artiste se trouverait ainsi « face à face avec la réalité même » (Bergson 1964 : 120). Cette interprétation s'inscrit de plain-pied dans la rhétorique de la drogue qui, lorsqu'elle est envisagée d'un œil positif, permettrait elle aussi de se défaire des acquis psychosociaux pour retrouver la « chose-en-soi ».

et non des traces exposées à l'usure et l'oubli. Baudelaire compare cette perception aux impressions « si vivement colorées » du convalescent, pour qui, affirme-t-il, « aucun aspect de la vie n'est émoussé » (Baudelaire 1999, II : 690-691). Ce dernier terme est choisi avec soin : l'émoussement décrit le processus par lequel une saillie productive devient une surface stérile. Pour Baudelaire, c'est le processus qui, du point de vue perceptif, marque le passage de l'enfance à la vie adulte; au-delà d'un certain âge, l'individu cesse de s'émerveiller du monde pour se mettre à n'y chercher que son propre intérêt (dans le cas du convalescent, l'épreuve de la maladie apprend à se détacher de son amour-propre et redonne goût à la vie). L'émoussement décrit aussi, pour Baudelaire, le développement du romantisme primitif de Delacroix au profit du réalisme narcissique de Courbet et, éventuellement, au modernisme de Manet.

Figure 13 – Édouard Manet, *Le joueur de fifre*, 1866, huile sur toile, 161 x 97, Musée d'Orsay, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Ce n'est pas que le poète ait manqué de goût ou d'appréciation pour le peintre qui, en rompant avec l'art programmatique de Courbet, a renoué avec un emploi plus délié de la couleur

et privilégié une certaine indifférence vis-à-vis du sujet de ses toiles. Mais, au contraire de certains historiens de l'art qui ont en vain cherché Manet dans *Le peintre de la vie moderne*, nous ne nous étonnons pas de voir Baudelaire, en 1865, dire à ce dernier : « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art ». Car bien qu'il ait contribué à éloigner la peinture du paradigme photographique, l'auteur du *Joueur de fifre* [Figure 13] (que Daumier surnomme « la carte à jouer ») n'en continue pas moins d'orienter son art vers l'exploitation des surfaces : écrasement de la perspective, rabattement des plans, structuration de l'espace pictural par contrastes de couleurs posées en aplats (et non dans les « épaisseurs transparentes » des glacis). Mais il y a plus encore qui, sur le fond, divisent le poète et le peintre, car Manet va même jusqu'à aplanir le souvenir en opérant des prélèvements cliniques sur les œuvres que lui livre la tradition plutôt que de se fier à ses impressions de jeunesse.

Malgré l'épisode humiliant du Salon des Refusés, Manet pourrait donc bien être le peintre qu'attend sans le savoir la bourgeoisie — le peintre de cette vie moderne émoussée dont l'esthétique baudelairienne de la profondeur s'est faite le contrepoint. Le modernisme que théorise Baudelaire à travers le prisme de l'ivresse apparaît ainsi comme décalé par rapport à l'actualité artistique de son temps. La prescience du poète ne se situe ni du côté de la photographie picturale pratiquée par l'impressionnisme, ni du côté du formalisme esthétique de l'abstraction du 20^e siècle. L'actualité de Baudelaire, c'est d'avoir pressenti le rôle de la nostalgie dans la culture des sociétés industrielles modernes. Comme le dit Yves Pélicier : « Est-ce que le meilleur de l'ivresse, ou en tout cas le fondement existentiel de l'ivresse, ne serait pas plutôt le souvenir de cette ivresse? » (Pélicier 1993 : 12). Pensée baudelairienne entre toutes.

4.2.4 L'ouverture de *Tannhäuser* : prélude à une matinée d'ivresse

Du fait de son mépris toujours croissant pour la propension bourgeoise à se vautrer dans le miroitement des stimuli, Baudelaire finit par développer, autour de la peinture, un système poétique-esthétique de la distance à soi et au monde. Cette esthétique anesthésique qui se fait l'écho du coma opiacé trouve son origine dans une comparaison des effets de la peinture avec ceux de la musique : une « atmosphère colorée » de Delacroix aurait sur l'observateur un impact équivalent à une mélodie de Weber. Avec le recul, nous pouvons constater que cette comparaison

n'a pas amené Baudelaire à la théorisation d'un formalisme pictural dont l'élaboration reviendra plutôt à la génération de Mallarmé. Elle aura en revanche orienté son esthétique vers des exigences qui se rapportent davantage à la musique qu'à la peinture. Avec les années, la forte attraction du pôle musical finira par se confirmer.

Le mercredi 25 janvier 1860, Baudelaire se rend au Théâtre-Italien pour y assister au premier des trois concerts offerts par Richard Wagner au public parisien³⁰⁷. Le choc reçu est tel que le poète, une semaine après la dernière représentation, écrit à Charles Asselineau : « Ç'a été cette musique, une des grandes jouissances de ma vie : il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement³⁰⁸ » (Baudelaire 1999, II : 1456). Baudelaire consacra une partie de l'année à la rédaction d'un compte rendu à la fois descriptif et explicatif de l'art wagnérien, texte que publiera *La Revue Européenne* en avril 1861, soit un mois après les représentations houleuses de *Tannhäuser*. Conscient des lacunes de sa culture musicale, Baudelaire place l'analyse de son expérience au cœur de l'article. D'entrée de jeu, il évoque l'état second dans lequel l'ont plongé les puissantes harmonies de Wagner : « Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil » (Baudelaire 1999, II : 784). Et les hommes moins imaginatifs, comme le disait le poète dans son commentaire sur Delacroix, dans l'opium³⁰⁹. En effet, Baudelaire se sert encore ici de sa drogue de prédilection pour étayer sa description de l'œuvre d'art :

Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. [...] Il me semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique,

³⁰⁷ La première partie du concert débute avec l'« Ouverture » du *Vaisseau fantôme* et se conclut par trois morceaux de *Tannhäuser*, en terminant par la fameuse « Ouverture ». La deuxième partie, entamée par le « Prélude » de *Tristan et Iseult*, est composée de trois extraits de *Lohengrin*.

³⁰⁸ Le lendemain, il décide même d'envoyer une lettre au compositeur pour le remercier de lui avoir donné « la plus grande jouissance musicale » qu'il ait « jamais éprouvée » (Baudelaire 1999, II : 1452). Le 15 avril 1861, Baudelaire recevra une lettre de Wagner faisant écho à l'enthousiasme du compte rendu, comme si, l'un, distillant l'art de l'autre, le poète et le musicien se répondaient de forme en ivresse, d'ivresse en forme : « Ne serait-il pas possible de vous dire bientôt, à haute voix, comment je m'ai senti enivré en lisant ces belles pages qui me racontaient — comme le fait le meilleur poème — les impressions que je me dois vanter d'avoir produites sur une organisation si supérieure que la vôtre » (Baudelaire 1973 : 400). Près de deux décennies plus tard, Nietzsche tombe sur la lettre envoyée par le compositeur au poète. À un ami, il écrira : « Une telle lettre de gratitude voire d'enthousiasme, Wagner ne l'a écrite, si je ne me trompe pas totalement, qu'une seule fois encore : après avoir reçu la *Naissance de la tragédie* » (Kopp 2000 : 60).

³⁰⁹ Baudelaire n'a pas toujours été tendre à son égard. Dans les notes diverses sur « L'art philosophique », il écrit : « Esthétique chimérique, c'est-à-dire a posteriori, individuelle, artificielle, substituée à l'esthétique involontaire, spontanée, fatale, vitale, du peuple. Ainsi Wagner refait la Tragédie grecque qui fut créée spontanément par la Grèce » (Baudelaire 1999, II : 606). Le désengagement politique des années 1850 permet de cultiver de nouveaux sentiments à l'égard de l'art wagnérien.

qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium³¹⁰ (Baudelaire 1999, II : 785).

Wagner parviendrait ainsi à donner une plasticité au temps : les sons qu'il manipule « peignent » l'espace et en accusent la profondeur. Sa musique, comme l'opium, entraîne le sujet par-delà un présent sans relief jusque dans un monde surnaturel où chaque donnée sensible se voit chargée d'une incomparable intensité.

Pour le poète du spleen, cet effet est d'une telle nécessité — c'est un besoin existentiel — qu'il va jusqu'à créer l'accoutumance. C'est effectivement dans les termes de la dépendance que le poète affiche la violence de son attachement pour la musique de Wagner :

Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé, il entraît [...] aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice. Pendant plusieurs jours, pendant longtemps, je me dis : « Où pourrai-je bien entendre ce soir de la musique de Wagner? » (Baudelaire 1999, II : 785-786).

Bien qu'il réussisse à donner une image très vive de la frustration du mélomane privé de sa musique préférée, ce passage semble pourtant emprunté aux *Paradis artificiels*, où Baudelaire se servait d'une formulation similaire pour traiter des effets addictifs de l'opium³¹¹ : « Que l'envie irrésistible de renouveler les voluptés mystérieuses découvertes dès le principe l'ait induit à répéter fréquemment ses expériences, il ne le nie pas, il l'avoue même avec candeur » (Baudelaire 1999 : 464).

Art ou drogue, la commotion appelle à la répétition, « il faut vous enivrer sans trêve », écrira Baudelaire dans le bien nommé poème « Enivrez-vous » (*Le Figaro*, 7 février 1864) :

Il faut toujours être ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous! (Baudelaire 1999 : 337).

³¹⁰ Baudelaire écrit à Wagner que les « profondes harmonies » de son opéra lui rappellent l'effet des « excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination » (Baudelaire 1999, II : 1453).

³¹¹ Autre rapprochement : dans la lettre qu'il envoie au compositeur, Baudelaire qualifie de « cri de reconnaissance » son engouement pour Wagner (Baudelaire 1999, II : 1452); dans *Les paradis artificiels*, il écrit : « Mais, avant que l'auteur ait trouvé l'audace de pousser, en l'honneur de son cher opium, ce cri violent comme la reconnaissance de l'amour » (Baudelaire 1999 : 442).

À la lecture de ces injonctions, on ne peut s'empêcher de remarquer que l'ivresse, qui permettait auparavant de creuser la surface des apparences pour y faire émerger la profondeur, se trouve dorénavant investie d'une mission contraire : son rôle premier est maintenant de masquer l'angoisse du temps qui passe et qui aspire le sujet dans le néant. « L'ivresse de l'Art », comme le veut cette formule abondamment commentée d'« Une mort héroïque » (*Revue nationale et étrangère*, 10 octobre 1863), « est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre » (Baudelaire 1999 : 321), c'est-à-dire à mettre hors de vue le désespoir mortel qu'une lucidité trop aigue fait surgir. Posture terminale de l'esthétique baudelairienne, dont il reviendra à d'autres d'en développer les implications philosophiques.

CHAPITRE 5

ÉVALUATIONS POSTROMANTIQUES DES RAPPORTS DE L'ART ET DE L'IVRESSE

L'esprit dégrisé dit non, analyse, rapetisse; l'ivresse dit oui, synthétise, agrandit. Elle est le plus grand stimulant du *Oui* dans l'homme.

— William James, *L'expérience religieuse*

Nous avons relevé, dans l'œuvre baudelairien, la présence de deux ivresses : celle qui reproduit le même en le recouvrant du vernis de la nouveauté (le haschich, le réalisme et la photographie) et celle qui produit la différence en creusant derrière la surface apparente des choses (l'opium, le surnaturalisme de Poe et de Delacroix). L'ivresse, chez Baudelaire, a donc l'ambivalence du *pharmakon* : d'un côté, c'est le poison qui maintient l'âme dans sa dépendance au sensible, de l'autre, le remède qui permet de tolérer l'assommante banalité du réel. Cette dualité existentielle est le pivot sur lequel s'établissent les préoccupations postromantiques (terme qui ne renvoie bien sûr pas à un corps de doctrine particulier, mais à un ensemble informel de pensées et de pratiques artistiques de la fin du 19^e siècle se réclamant d'une certaine affinité avec le romantisme). Dans les prochaines pages, nous viserons à explorer les ressorts de cette dualité qui, sans surprise, se prête aux évaluations les plus tranchées, au point même d'alimenter une vaste polémique culturelle à l'échelle européenne.

C'est dans les mailles de cette polémique que nous ressaisirons le fil du réflexe critique consistant à rabattre l'œuvre intoxicante (au sens positif tout aussi bien que négatif) sur l'artiste présumé intoxiqué. Cependant, à la différence de ce que nous observions dans les discours (critiques et fictionnels) des premiers temps de la Monarchie de Juillet, le rapprochement n'opérera plus simplement sur un plan fantasmatique, en retrait par rapport aux enjeux concrets de la création. Dans le régime moderniste de la peinture institué ou du moins accéléré par l'épisode du Salon des Refusés, on le verra se mettre à désigner l'accroissement réel de la distance entre les productions artistiques et les attentes du public, et à renvoyer à la marginalisation croissante du peintre vis-à-vis d'une société véritablement devenue « de consommation » et « de spectacle ». Formulé avec insistance, intensité et parfois même sous le couvert de scientificité, le rapprochement de l'art et de l'intoxication nous engagera fermement dans cette voie qui mène aux expérimentations picturales de l'ivresse.

5.1 *La naissance de la tragédie* et la dualité féconde de l'art et de l'ivresse

Passé le milieu du siècle, Baudelaire n'est pas le seul écrivain à s'incliner devant la force despotique de Wagner : le compositeur s'impose de plus en plus comme la figure de proue d'un renouveau des arts en Europe. À la fin de la décennie 1860, un jeune helléniste que tout vouait à une brillante carrière de philologue saisit l'opéra wagnérien comme l'appel à une réévaluation complète des fondements de la culture occidentale. Ce mélomane du nom de Friedrich Nietzsche laisse la musique le féconder et contaminer son approche à l'art grec : c'est bien d'un être hybride, — d'un « centaure », comme il le dira à son ami Erwin Rohde, — dont il accouche avec *La naissance de la tragédie* [1872]. L'ouvrage de Nietzsche vise un double objectif : 1. critiquer, par la philologie, le préjugé néoclassique de l'esthétique grecque « calme et sereine » imposé par Winckelmann et 2. donner, par l'entremise de la philosophie de Schopenhauer, une caution théorique au projet de Wagner. Comme nous le verrons dans les prochaines pages, cette dernière visée (qui fut évidemment critiquée par le milieu de la philologie dès la publication du livre) contribuera à faire de l'ivresse le concept clé d'une critique radicale du modernisme artistique. Dès ses premières lignes, *La naissance de la tragédie* accuse sa nature duelle :

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque*³¹² comme, analogiquement, la génération — dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique — dépend de la différence des sexes (Nietzsche 1970, I : 41).

Dans ce passage où se concentre l'essentiel de sa théorie artistique (nous y reviendrons), Nietzsche présente l'art comme le lieu d'une rivalité entre deux forces : le dionysiaque et l'apollinien, binôme dont le potentiel génératif est analogue à celui des pôles féminin et masculin. Derrière les figures de Dionysos et d'Apollon — disons-le d'entrée de jeu — se cachent les catégories schopenhaueriennes de la volonté et de la représentation : d'une part, pour résumer, l'engrenage inconscient des impulsions physiques, d'autre part, l'ensemble des percepts et des concepts conférant au monde son intelligibilité et sa stabilité. À chacune de ces catégories

³¹² Les deux figures apparaissent pour la première fois dans l'essai de 1870 « La vision dionysiaque du monde » : « Les Grecs, qui dans leurs dieux expriment et taisent à la fois la doctrine secrète de leur vision du monde, ont instauré comme double source de leur art deux divinités contraires, Apollon et Dionysos » (Nietzsche 1970, I : 49).

métaphysiques correspond une modalité expérientielle. Voyons d'abord comment Nietzsche aborde la modalité dionysiaque :

Schopenhauer nous décrit la prodigieuse *horreur* qui s'empare de l'homme que désorientent soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes, parce que le principe de raison, sous l'une quelconque de ses figures, paraît souffrir une exception. — Si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicieuse que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature, alors nous nous donnerons une vue de l'essence du *dionysiaque* que l'analogie de *l'ivresse* nous rendra plus proche encore. Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi³¹³ (Nietzsche 1970, I : 44).

Le sentiment dionysiaque, que Nietzsche compare explicitement à la frénésie sexuelle et à l'ivresse des substances intoxicantes, est un état physiologique où la conscience individuelle (*principium individuationis*) est abolie. Le Grec saisi par l'émoi dionysiaque basculerait ainsi dans l'en deçà du soi et des apparences, dans un fond commun d'affects indifférenciés.

Privé de ses illusions, le sujet — ou ce qu'il en reste — ferait d'abord l'expérience d'un monde déstructuré, déshumanisé, vidé de tout sens et de toute direction. La seule certitude s'imposant alors avec la force de l'évidence est celle de la cruelle absurdité d'une existence dépourvue de finalité : l'unique vérité, c'est que l'homme est l'esclave de la volonté aveugle de la nature et que le cycle de la souffrance est éternel, et éternellement injustifié. L'horreur de ce constat pourrait conduire à l'abatement et même au suicide s'il ne trouvait pas à s'épancher au dehors. Dans le monde grec, l'état dionysiaque s'extériorise de diverses manières. Dans un art, d'abord, qui peut traduire et susciter (c'est-à-dire esthétiser) l'ivresse de ce monde de pure volonté : la musique, ou « le pouvoir commotionnant du son, le flot homogène de la mélodie et le monde absolument incomparable de l'harmonie » (Nietzsche 1970, I : 48). D'essence dionysiaque, la musique est une puissance informe qui « se manifeste comme volonté » (Nietzsche 1970, I : 64).

³¹³ On trouve dans « La vision dionysiaque du monde » une première version de ce passage : « Il y a deux puissances qui plus que toute autre élèvent l'homme naïf de la nature jusqu'à l'oubli de soi et l'ivresse, ce sont l'instinct printanier et la boisson narcotique. Leurs effets sont symbolisés dans la figure de Dionysos. Le *principium individuationis* est rompu dans ces deux états, le subjectif disparaît devant l'irruption de la puissance du génériquement humain, voire de l'universellement naturel » (Nietzsche 1970, I : 50).

La nausée débilite du pessimisme s'évacue aussi dans la frénésie de cris et de gesticulations des possédés de Dionysos, où la rupture du *principium individuationis*, en devenant un acte collectif, trouve une certaine positivité. C'est ainsi que s'exprime le dithyrambe :

Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature toute entière (Nietzsche 1970, I : 45).

L'ivresse révèle ainsi l'aspiration ardente à l'apparence d'un monde qui, dit Nietzsche, ne se justifie « qu'en tant que *phénomène esthétique* » (Nietzsche 1970, I : 61). Le surgissement de la volonté vient se recouvrir du voile de la représentation; la brèche ouverte par Dionysos est refermée par Apollon, génie de l'individuation qui « nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur les individus : c'est à eux qu'il enchaîne notre compassion, c'est par eux qu'il satisfait notre sens du beau » (Nietzsche 1970, I : 139).

Apollon n'a aucune prétention à la vérité : son domaine, — son état —, est celui du rêve³¹⁴, c'est-à-dire de l'enchantement de la forme et de l'illusion plastique. Chez les Grecs, c'est la statuaire et l'art figuratif, mais aussi l'épopée homérique, mise en récit du monde où, dans une distance onirique, défilent les individus et les événements. Cet envoûtement par la belle apparence est ce qui permet de transformer la nausée « touchant l'horreur et l'absurdité de l'existence en représentations qui permettent de vivre³¹⁵ » (Nietzsche 1970, I : 61). Sur la violence extatique du dithyrambe, lequel ne s'extériorise que par la danse, le cri et la cacophonie, Apollon vient appliquer le baume de la forme : la commotion sonore de l'aulos est domptée par la rythmique et les sons bien définis de la lyre, le cri primaire et impersonnel devient expression individuelle (poésie lyrique) et les gesticulations désespérées de la transe se codifient et se font performance théâtrale. En s'adjoignant le concours de la forme apollinienne, la pulsion dionysiaque est devenue tragédie.

³¹⁴ Un fragment de 1888 indique encore que le rêve et l'ivresse « déchaînent en nous des forces artistes, mais chacun à sa façon : le rêve éveille en nous la faculté de voir, d'assembler, d'inventer; l'ivresse éveille la passion, le chant, la danse » (Nietzsche 1995, I : 382). Nous nous pencherons sur la correspondance entre les thèses de 1872 et celles de 1888.

³¹⁵ Dans un aphorisme de 1888, Nietzsche dira : « L'art nous est donné *pour nous empêcher de mourir de la vérité* » (Nietzsche 1995, I : 387).

Dans la tragédie, Dionysos s'avance masqué sur scène pour exprimer par la bouche d'Apollon la cruelle vérité de l'existence : le dionysiaque n'est plus destructeur car il est représenté; l'apollinien n'est plus mensonger car il parle par la voix de Dionysos. Contrairement au dithyrambe, la tragédie n'est pas ivresse pure, mais « œuvre d'art qui imite l'ivresse, qui joue avec l'ivresse » (Nietzsche 1970, I : 61); son statut esthétique reste ambigu, car elle imite l'ivresse qu'elle suscite, oscillant sans cesse entre la production et la reproduction du phénomène³¹⁶. C'est en imitant la commotion dionysiaque, c'est-à-dire en faisant d'elle l'objet d'une représentation, que la tragédie la justifie; délicate transmutation de l'*horror vacui* en jubilation esthétique s'accomplissant autant dans la forme que dans le contenu car, dit Nietzsche, « le mythe tragique doit précisément nous convaincre que même le laid et le disharmonique sont un jeu esthétique où la volonté joue avec elle-même dans l'éternelle plénitude de son plaisir³¹⁷ » (Nietzsche 1970, I : 153). Avec la tragédie, le Grec transforme donc ce qui aurait pu être un sentiment d'abattement face à l'absurdité de l'existence en une appréciation extatique des mystères de la représentation.

Mais Nietzsche n'est pas sans réaliser que la tragédie, dont il situe l'apogée dans les œuvres d'Eschyle et de Sophocle, n'a eu en réalité qu'une très brève durée de vie. Il se penche donc sur les raisons pouvant expliquer la disparition de cet art existentiel par excellence. Selon lui, la tragédie se serait mise à décliner lorsqu'Euripide aurait soumis l'action dramatique aux exigences de la psychologie³¹⁸ : toute action doit avoir une motivation valable, tout développement doit avoir une explication raisonnable et, en dernier lieu, il n'est plus question « de cette transfiguration métaphysique qui constitue la fin de l'art en général » (Nietzsche 1970, I : 152). Cependant, l'art n'est pas l'unique responsable de son suicide. En effet, sa mort aurait été accélérée par l'essor d'une nouvelle conception de l'existence : le socratisme philosophique.

³¹⁶ La tragédie est donc bien davantage qu'un simple théâtre primitif. En effet, il ne s'agit pas de la seule représentation d'une suite d'événements mimés par des acteurs professionnels. C'est, l'ivresse aidant, la présentation d'un mythe sans cesse renouvelé; fait que renforce l'intervention du chœur, lui qui « est nécessairement contraint de reconnaître des êtres de chair et d'os dans les figures de la scène » (Nietzsche 1970, I : 67). Cette communauté sert à relayer le sentiment d'ivresse de l'action scénique au public en amplifiant l'intensité dramatique des événements présentés. Pour les spectateurs de la tragédie, l'effet le plus immédiat, écrit Nietzsche, « est la manifestation d'"un sentiment d'unité tout-puissant qui reconduit au sein même de la nature" » (Nietzsche 1970, I : 69); la tragédie implique donc un partage d'ivresse dans la forme.

³¹⁷ La tragédie met en scène une volonté dépourvue de finalité, qui ne veut pas quelque chose *pour* quelque chose : « Or cette volonté absolument libre ne peut être conçue que comme dépourvue de but, à peu près comme le jeu de l'enfant ou l'instinct de jeu chez l'artiste » (Nietzsche 1970, I : 273).

³¹⁸ *Les bacchantes*, la dernière œuvre d'Euripide, montre cependant le triomphe de Dionysos. La mise à mort de Penthée, roi de Thèbes se refusant à reconnaître le culte dionysiaque, représenterait ainsi l'abandon ultime d'Euripide au dieu qu'il avait auparavant nié.

Contemporain d'Euripide, Socrate aurait achevé d'universaliser le fantasme qui consiste à attribuer à la raison le pouvoir « de pénétrer jusque dans l'essence intime des choses » (Nietzsche 1970, I : 123). Chez lui, le tragique cède à la logique. Comme l'indique le fait que Socrate, dans le *Banquet*, apparaisse immunisé aux effets du vin, ni l'ivresse ni le rêve n'ont de place dans ce régime de vie. Le philosophe, plutôt que de se confronter à l'aspect problématique de l'existence, réduit celle-ci à un ensemble de problèmes en attente de solutions. C'est, pour Nietzsche, l'« impulsion dialectique au savoir » qui a ruiné l'essence de la tragédie : avec Socrate, le rapport artistique à l'existence a été renversé par la confiance en une appréhension théorique du monde³¹⁹ (Nietzsche 1970, I : 123).

En posant ce diagnostic, Nietzsche se départit de la neutralité habituelle du philologue. L'originalité de *La naissance de la tragédie* réside effectivement dans l'institution d'un jeu de va-et-vient entre passé et présent : l'histoire est évaluée à partir de l'état contemporain du monde, qui en retour sera critiqué par le recours à l'histoire. En l'occurrence, la mise en accusation du socratisme sert ici à ébranler les bases d'une culture moderne qui ne croit plus à la nécessité existentielle de l'art. Vouant un culte aux bienfaits du progrès technologique, la bourgeoisie croit que (ou du moins fait tout comme si) la lumière de la raison finira par éclairer les aspects les plus sombres de l'expérience. La critique kantienne de la raison pure et la philosophie pessimiste de Schopenhauer montrent toutefois que la préséance de cette conception ne saurait être définitive : l'esprit scientifique, un jour, « aura atteint ses limites » et sa validité universelle anéantie, la tragédie pourra renaître (Nietzsche 1970, I : 117). Nietzsche voit dans l'opéra wagnérien le présage de ce resurgissement de l'esprit tragique. Cela s'observe autant dans les thèmes qu'aborde Wagner dans ses opéras que dans l'art musical qui vient les appuyer : la souffrance déchirante de la volonté, exprimée dans l'emploi de la dissonance, dans le recours au leitmotiv qui s'oppose à toute résolution mélodique ainsi que dans la présentation d'un mythe tragique (explication non-réductrice, non-théorique de l'existence), se trouve esthétisée et, conséquemment, affirmée, dans une performance artistique jubilatoire. L'art total théorisé par Wagner, en ce qu'il rééquilibre la force dionysiaque et la forme apollinienne, représente pour

³¹⁹ L'optimisme aveugle du positivisme scientifique s'oppose de manière générale à la création artistique, elle qui doit soit exprimer une souffrance existentielle, soit s'afficher en tant que surpassement de cette souffrance : « L'érudition, la science, l'excès conscient de science ont été un frein réel à l'évolution de l'art moderne : toute croissance, tout devenir dans le domaine de l'art doit se produire au sein d'une profonde nuit » (Nietzsche 1970, I : 18).

Nietzsche « l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée... » (Nietzsche 1970, I : 84).

4.2 La crise de Bayreuth : de l'ivresse dionysiaque aux intoxications romantiques

Cette résolution dialectique qu'apporte l'opéra wagnérien est, dans l'œuvre et la pensée de Nietzsche, aussi précaire qu'avait pu l'être la tragédie chez les Grecs. L'effritement opère d'abord sur le plan philosophique. En effet, Nietzsche se met bientôt à douter de certaines des thèses de Schopenhauer sur lesquelles il s'est fondé pour écrire *La naissance de la tragédie*. Plus particulièrement, c'est la fonction que ce dernier attribue à l'œuvre d'art qui pose problème. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, la contemplation esthétique est, comme chez Kant, une perception désintéressée : elle désigne un rapport à l'objet n'impliquant aucune considération utilitaire. Le plaisir donné par la représentation permet ainsi de suspendre, ne serait-ce que temporairement, l'humiliante et incessante oppression de la volonté. À l'intérieur de ce schéma métaphysique, l'œuvre d'art n'est toujours qu'une manière de s'accommoder de ce qui reste foncièrement intolérable : l'œuvre n'est, en quelque sorte, qu'un anesthésique³²⁰ (nous ne sommes pas loin de la position baudelairienne). Aussi Schopenhauer invite-t-il à l'extinction définitive du désir, seul moyen d'enrayer le cycle de la souffrance : les pulsions du corps sont ainsi niées au nom d'une conception métaphysique de l'existence.

Nietzsche incline cependant vers une conclusion opposée : son analyse de la tragédie attique lui démontre que c'est au nom de la vie que le pessimisme doit être surmonté³²¹. Chez les Grecs, dont le modèle culturel continue de s'imposer comme le seul valable, l'art n'agit pas en calmant, mais en stimulant qui pousse toujours à replonger dans le flux de l'existence, aussi absurde fut-elle. En dépit de sa redécouverte du fond problématique de l'existence, Schopenhauer

³²⁰ Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud reprendra ce point de vue en argumentant que les représentations artistiques provoqueraient chez le spectateur un état qui ne serait ni tout à fait la *mort* ni tout à fait la *vie*, mais une « légère narcose » (Freud 1971 : 27). Définir l'œuvre d'art comme un moyen d'apaiser les souffrances (liées au principe de réalité) semble impliquer de la subordonner aux narcotiques, plus efficaces, plus sûrs.

³²¹ Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer conçoit la tragédie comme une manifestation de l'abattement, présentant l'existence comme un cauchemar dont il importerait de se réveiller. Nietzsche semble y faire référence dans *Le crépuscule des idoles* : « Reste une autre question : l'art présente également bien des aspects laids, rudes, douteux, de la vie, — ne semble-t-il pas, en cela, vouloir déguster de la vie? Et, de fait, il s'est trouvé des philosophes pour lui prêter ce sens » (Nietzsche 1970, VIII : 122-123). Nietzsche objectera à Schopenhauer que la souffrance, esthétisée dans l'art, se voit par le fait même dotée d'une positivité.

n'est donc pas l'héritier des tragiques grecs. Nietzsche en vient plutôt à le considérer comme le dernier maillon d'une longue chaîne de philosophes logiciens qui jugent le monde à partir d'un appareillage théorique auquel ils donnent valeur de vérité. *Le monde comme volonté et comme représentation*, rappelle Paul Raimond Daniels, « is a conceptual, reflective, philosophical account of the world, a truth-seeking which thereby undertakes to establish the proper reaction to life by the subject » (Daniels 2013 : 62). Naturellement sceptique face aux rationalisations théoriques, Nietzsche se met à questionner les présupposés de tout système de pensée se targuant d'arriver à une solution définitive au problème de l'existence. Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, un essai rédigé à l'été 1873, il s'attaque plus directement aux fondements de la pensée métaphysique en soutenant que la vérité n'est qu'illusion figée et communément acceptée :

Qu'est-ce que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées³²², et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont (Nietzsche 1970, I : 282).

Devant l'impossibilité catégorique de cerner la « chose en soi », cet indéterminé au-delà de toute connaissance sensible auquel se butait déjà la pensée kantienne, et de circonscrire des signifiés universellement et éternellement valables, la vision de l'artiste n'est pas plus trompeuse que la prétendue vérité du philosophe ou du scientifique. Tout ce qu'il est possible d'affirmer, c'est que celle-ci est souvent moins féconde que celle-là³²³. Aussi Nietzsche finira-t-il par arriver à ce qu'il nomme un « platonisme inversé » : « plus on est loin de l'étant véritable, plus pur, plus beau, meilleur c'est. La vie dans l'apparence comme but » (Nietzsche 1970, I : 308). L'apparence,

³²² Si l'illusion permet de vivre, cela inclut aussi l'illusion de la vérité : « C'est seulement l'oubli de ce monde primitif des métaphores, c'est seulement le durcissement et la sclérose d'un flot d'images qui surgissait à l'origine comme un torrent bouillonnant de la capacité originelle de l'imagination humaine, c'est seulement la croyance invincible que *ce* soleil, *cette* fenêtre, *cette* table sont des vérités en soi, bref c'est seulement le fait que l'homme oublie qu'il est un sujet et certes un sujet agissant *en créateur et en artiste* qui lui permet de vivre en bénéficiant de quelque paix, de quelque sécurité et de quelque logique » (Nietzsche 1970, I : 284). De même, les prétendues « vérités » de la philosophie et de la religion ne visent qu'à donner un peu de stabilité à un monde en lui-même chaotique. Le danger survient lorsque ces explications se prennent pour des absolus : « *C'est une des exagérations les plus dangereuses* que de vouloir la connaissance non au service de la vie, mais pour elle-même, à tout prix » (Nietzsche 1970, XIII : §61).

³²³ À ce titre, art n'est pas un système de représentations qui éloignent de la vérité, mais une illusion qui ne ment pas sur son statut : il traite « de *l'apparence comme apparence*, il ne veut donc justement *pas* tromper, *il est véridique* » (Nietzsche 1970, II : 365).

déclare finalement le philosophe, « c'est la réalité agissante et vivante elle-même » (Nietzsche 1970, V : 91). En revanche, la vérité abstraite déduite par la raison s'avère profondément suspecte lorsqu'elle est énoncée avec la certitude d'un absolu. Nietzsche qualifia ainsi de « délire juvénile » la recherche effrénée d'une vérité universelle (Nietzsche 1970, V : 27). Le 19 décembre 1876, il avouera à Cosima Wagner ne plus adhérer à la pensée de Schopenhauer : « Je ne suis pas de son côté quant à la presque totalité de ses principes généraux » (Nietzsche 2008 : 173-174).

L'ébranlement de la certitude philosophique quant à l'existence de vérités fondamentales a des implications majeures pour une esthétique qui, comme nous l'avons vu, était soutenue par un ensemble de suppositions métaphysiques. Qu'en est-il par exemple de la musique, cette « reproduction immédiate de la volonté »? Si Nietzsche a d'abord affirmé que « la pire musique peut toujours encore signifier, par rapport à la meilleure poésie, l'arrière-fond dionysiaque du monde » (Nietzsche 1970, I : 298), il déclarera dorénavant qu'elle ne constitue en rien l'expression directe d'une quelconque « volonté » ou d'une « chose en soi » cachée derrière le voile des apparences (Nietzsche 1970, III : 165). La musique n'est pas plus vraie (ou représentative de l'essence réelle du monde) que la forme plastique. Au contraire, elle peut duper l'auditeur en lui laissant croire à l'existence d'une vérité suprasensible. Nietzsche déclarera aussi se méfier « de tous ces états extatiques et extrêmes dans lesquels on s'imagine “saisir la vérité à pleines mains” » (Nietzsche 1995, II : 211). Ni l'ivresse ni le « flot commotionnant du son » ne sont synonymes d'une dissipation des illusions du monde de la représentation. L'art, d'ailleurs, ne devrait pas contribuer à désagréger le tissu des apparences — derrière lequel il n'y a *rien* — mais à le renforcer, à le rendre plus vif et plus actif :

L'art doit surtout et avant tout *embellir* la vie, nous rendre donc supportables et, si possible, agréables aux autres : cette tâche sous les yeux, il nous modère et nous tient en bride, crée des formes de civilité, lie des êtres sans éducation à des lois de convenance, de propreté, de courtoisie, leur apprend à parler et se taire au bon moment. L'art doit ensuite *dissimuler* ou *réinterpréter* toute laideur, chaque trait pénible, horrible, dégoûtant, qui ne cessera de réapparaître en dépit de tous les efforts, conformément à l'origine de la nature humaine; il doit surtout procéder ainsi au sujet des passions, des douleurs et des angoisses de l'âme, il doit, dans la laideur inévitable ou insurmontable, laisser transparaître son *côté significatif* (Nietzsche 1970, III : 91-92).

La tâche de l'art est donc d'embellir la vie pour que le spectateur puisse finir par s'écrier : « Quelle qu'elle soit, la vie, elle est bonne » (Nietzsche 1970, III : 173). Ce rapprochement apparent du pôle apollinien n'est pas sans incidences quant à l'évaluation de l'art musical wagnérien.

Au mois d'août 1876, Nietzsche se rend à Bayreuth pour y assister à l'ouverture du *Festspielhaus*, une immense salle de spectacle conçue spécifiquement par Wagner dans le dessein d'y produire ses opéras. Pour inaugurer ce temple de la musique, de sa musique, le compositeur dirige l'intégralité de la tétralogie de *L'anneau du Nibelung*, une entreprise d'une quinzaine d'heures s'échelonnant sur quatre jours. Nietzsche, dont l'expérience de Wagner s'était jusque-là limitée à l'audition de réductions pianistiques des grandes œuvres, est soufflé par la pompe déployée. Le philosophe à la constitution fragile encaisse le choc d'un spectacle qui semble avoir été conçu pour agir directement sur les nerfs. Nietzsche reviendra souvent sur la violence de cette expérience, qu'il a régulièrement comparée à une véritable intoxication : « Du même coup, mes yeux se dessillèrent sur le besoin moderne de musique (qui apparaît dans l'histoire en même temps que le besoin croissant de narcotiques) » (Nietzsche 1970, XII : 123).

Nietzsche se met alors à concevoir la musique moderne comme une intoxication qui lui semble avoir été conçue pour répondre aux besoins nouveaux du public. Avec les symphonies de Beethoven³²⁴, la musique romantique serait devenue « une excitation totale, une décharge totale de l'émotion » (Nietzsche 1970, VIII : 114). Depuis le début du 19^e siècle, la musique s'était effectivement libérée de sa fonction subalterne par rapport au chant et à la danse pour développer à outrance ses propres moyens expressifs. Délaissant la découpe rythmique et mélodique au profit de l'harmonie, la musique romantique s'est détachée de ses référents corporels pour s'enligner sur une pureté expressive absolue, mais désincarnée. Elle cherche maintenant, cette musique de l'informe, à suggérer à l'auditeur l'équivalence de la puissance et de l'impalpable : elle aurait « fait de l'infini une sorte d'ivresse » (Nietzsche 1970, XIV : 63). À Bayreuth, Nietzsche réalise

³²⁴ Anton Ehrenzweig, qui tentera d'importer les types de Dionysos et d'Apollon dans une psychologie artistique, écrit que « le dernier Beethoven appartient déjà à ce climat de disruption ouverte, délibérée, qui domine l'histoire mouvementée de l'art moderne », ses œuvres, poursuit-il, ne pouvant être appréciées « sans renoncer [...] à notre besoin conscient de logique, d'ordre, et de suite » (Ehrenzweig 1974 : 101). Œuvres confondantes pour l'esprit comme pour le corps qui, bien avant Nietzsche, soulevaient déjà l'ire de Schopenhauer : « On retrouve dans les compositions vides de notre époque, dépourvues de sens et de mélodie, le même goût qui favorise dans l'écriture un style obscur, vacillant, nébuleux, énigmatique, voire dépourvu de sens, dont l'origine est principalement imputable à la misérable hégélerie et son charlatanisme » (Schopenhauer 2004 : 759).

que Wagner s'est fait le prêtre de ce « mysticisme du néant » (Nietzsche 1970, XIV : 58) qui consiste à leurrer le spectateur en lui faisant croire à l'existence d'une puissance suprasensible.

Le philosophe remarque aussi qu'il ne semble pas y avoir beaucoup de mélomanes avertis dans l'auditoire du *Festspielhaus*. Ce qui, d'une certaine manière, importe peu au compositeur qui, cherchant à s'adresser au plus grand nombre, ne fait aucune distinction entre connaisseurs et profanes : « J'ai vu des buveurs de bière et des médecins militaires qui "comprenaient" Wagner », déplore Nietzsche avant de rajouter d'un ton acerbe que « l'ambition de Wagner [est] de forcer même les idiots à comprendre Wagner³²⁵ » (Nietzsche 1970, XIV : 49). Il accuse le public de se servir de Wagner comme un narcotique : « ils s'oublent, ils sont pour un instant débarrassés d'eux-mêmes... Que dis-je, un instant? *Pendant cinq ou six heures*³²⁶ ! » (Nietzsche 1970, VIII : 299). Est-il même possible de parler de plaisir esthétique lorsqu'on exige du spectateur qu'il reste aussi longtemps immobile? Avec de telles durées, les opéras wagnériens deviennent de véritables séances d'hypnose de masse³²⁷ (Nietzsche 1970, VIII : 35).

Pour Nietzsche, il n'y a rien de bien glorieux, ni, à dire vrai, rien de bien artistique, à violenter ainsi le public. Ce n'est pas celui-ci qu'il faut dominer, mais le son naturellement informe et puissant de la musique :

le public enfin, qui a désappris à voir l'acte proprement artistique dans la *maîtrise* des moyens d'expression, dans la parfaite possession et organisation de tous les procédés, le

³²⁵ Il affirme aussi que « c'est surtout par l'adolescent allemand qu'il a été compris » (Nietzsche 1970, VIII : 42). L'adolescent n'a de cure du flacon, c'est l'ivresse qu'il lui faut : « ce qui les excite, c'est l'effervescence que soulève une cause, pour ainsi dire la vue de la mèche allumée — non pas la cause elle-même. Aussi les séducteurs les plus raffinés s'entendent-ils à promettre l'explosion et à négliger la légitimation de leur cause » (Nietzsche 1970, V : 81).

³²⁶ Ce point de vue remplit à la même époque les pages des journaux français. Dans *Le Figaro* du 22 mai 1886, Albert Milhaud compare par exemple les wagnériens à des morphinomanes (Liedekerke 2001 : 123). Concevant la musique moderne comme un « fléau moral » (Montégut 1882 : 25), Émile Montégut (dont on a retrouvé les *Types littéraires et fantaisies esthétiques* dans la bibliothèque de Nietzsche), écrit en 1882 : « Mettez, mettez hardiment la musique moderne parmi les narcotiques d'importation récente ou d'usage nouveau si chers à nos contemporains, à côté du tabac, de l'opium et du haschisch. Elle n'est que le plus puissant de tous » (Montégut 1882 : 31). Cette attitude ne se modifiera pas au siècle suivant. Le public moderne, déplore Boris de Schlözer, est composé d'auditeurs qui « aspirent à être soumis; ils veulent subir la musique pour descendre en eux-mêmes, pour se replier sur eux-mêmes, pour rêver, et la joie qu'ils goûtent ne diffère pas essentiellement de celle que pourrait leur fournir le haschich ».

³²⁷ Léon Tolstoï, dans *Qu'est-ce que l'art* [1900], notera lui aussi que les opéras de Wagner « hypnotisent le spectateur » comme le feraient les « divagations d'un fou déclamées [plusieurs heures durant] avec un grand pouvoir de rhétorique » : « Replongez-vous quatre jours de suite dans l'obscurité, en compagnie de personnes d'un état d'esprit anormal, et, par l'entremise de vos nerfs auditifs, soumettez votre cerveau à l'action puissante des sons les mieux faits pour l'exciter : vous ne pourrez manquer de vous trouver dans des conditions anormales, au point que les pires absurdités vous feront plaisir » (Tolstoï 2006 : 150-151). Pour Tolstoï, Wagner est une pâle copie du Beethoven maladif qui s'est comme lui fondé sur les idées de Schopenhauer. C'est un charlatan qui a produit une contrefaçon de l'art véritable (Tolstoï 2006 : 149).

public en arrivera *fatalement* à apprécier de plus en plus la force pour la force, la couleur pour la couleur, l'idée pour l'idée, voire l'inspiration pour l'inspiration elle-même (Nietzsche 1970, III : 171).

La musique de Wagner incarne un des aspects de ce caractère tautologique de l'art moderne : ses opéras, c'est la puissance pour la puissance³²⁸, c'est l'étalage vulgaire et improductif, ostentatoire, de la puissance.

Wagner brutalise donc un auditoire qui, au fond, ne demande qu'à l'être : « Qui nous renverse est fort, qui nous exalte est divin, qui nous fait pressentir l'ineffable est profond » (Nietzsche 1970, VIII : 31). Or, les modernes se méprennent ici sur la profondeur, qui ne doit jamais constituer la finalité de l'art, une profondeur qu'ils confondent avec l'obscurité : « qui veut paraître profond aux yeux de la foule, s'efforce à l'obscurité. Car la foule tient pour profond tout ce dont elle ne peut voir le fond : elle a si peur de se noyer! ». En revanche, « qui se sait profond, s'efforce à la clarté » (Nietzsche 1970, V : 167-168). Tout homme profond, écrit Nietzsche, « trouve sa béatitude à égaler les poissons volants et à jouer sur les plus hautes crêtes des vagues³²⁹ » (Nietzsche 1970, V : 183). Ce modèle de légèreté est, ici encore, donné par les Grecs.

Pour marquer la différence entre l'attitude du Grec et celle du moderne, Nietzsche rappelle que le premier considère « ce qui est sérieux et profond comme une espèce de déformation ». Au contraire des romantiques, les Grecs n'ont jamais prétendu puiser leur art du fond même de l'absolu : « Emprunter ses formes à l'étranger, non pas les créer, mais les refaçonner dans le sens de la plus belle apparence voilà qui est grec » (Nietzsche 1970, III : 110). Le génie des Grecs de l'époque homérique, écrit Nietzsche, est d'avoir imposé « la simplicité, la souplesse, la sobriété » au « fleuve débordant de tendances mystiques, de sauvagerie et de ténèbres élémentaires³³⁰ » (Nietzsche 1970, III : 109); en d'autres mots, d'avoir eu le courage de

³²⁸ « L'art achevé de l'expression écarte toute idée de devenir, c'est la tyrannie de la perfection présente » (Nietzsche 1970, III : 143). Si Nietzsche dénonce toute forme de totalitarisme artistique, c'est que l'aspiration à la prédominance, à la fermeture des forces, est symptomatique pour lui d'un état de faiblesse (Nietzsche 1970, V : 23). Pour le philosophe, l'absolu est d'une même essence que le néant, il est improductif, ou du moins le serait-il s'il pouvait exister : « l'existence et l'absolu », note-t-il, « sont des attributs qui s'excluent » (Nietzsche 1970, XIII : §190).

³²⁹ Cet homme des profondeurs, c'est Nietzsche lui-même, qui dans une lettre à Peter Gast le 8 décembre 1881, se décrit comme un « poisson volant » vivant « de manière étrange sur la crête des vagues de l'existence » (Nietzsche 2008 : 199).

³³⁰ Constat qui ne fait pas des Grecs de simples naïfs : « ne doutons pas que ceux qui ont un tel besoin d'adorer la surface ont fait une fois ou l'autre une tentative malheureuse pour aller *au-dessous* » (Nietzsche 1970, VII : 74).

« s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme ». Nietzsche résume dans une belle formule que les Grecs avaient la profondeur d'être superficiels (Nietzsche 1970, V : 27).

Pour atténuer certains traits amplifiés par le programme artistique de son premier ouvrage, le philosophe rappelle aussi que la tragédie attique, si elle sollicitait l'ivresse dans le but d'annihiler l'individualité du spectateur, constituait surtout une manifestation plastique visant à garder le sujet à la surface des apparences :

De même qu'ils construisent la scène aussi étroite que possible, ils s'interdisent tout effet qui résulterait d'arrière-plans en profondeur, qu'ils rendent impossibles à l'acteur le jeu mimique et la facilité des gestes, et le transforment en un masque, figé dans son attitude solennelle comme dans ses traits, de même ils ont privé la passion de la profondeur de son arrière-plan, et en revanche, lui ont dicté la loi du beau discours (Nietzsche 1970, V : 108).

Le haut fait des dramaturges grecs, ce n'est donc pas l'intensité du pathos, mais la limpidité du dialogue : « L'Athénien allait au théâtre *pour entendre de beaux discours* » (Nietzsche 1970, V : 108). C'est tout le contraire de l'Allemand qui se rend à l'opéra pour s'y intoxiquer de musique.

Après avoir frôlé l'overdose à Bayreuth, Nietzsche se met à fustiger le besoin croissant d'ivresse qui, pour lui, distingue le 19^e siècle, et qu'il conçoit comme le signe d'un refus à confronter l'aspect problématique de l'existence :

On aspire à un état où l'on ne souffrirait plus; la vie est ressentie comme une cause de *maux*; on estime les états d'*inconscience* et d'*insensibilité* (le sommeil, l'évanouissement) infiniment plus haut que les états de conscience (Nietzsche 1995, II : 83).

L'art romantique serait ainsi symptomatique de l'incapacité du rationalisme à faire de la souffrance quelque chose de significatif. Par l'intoxication, l'homme moderne cherche à se fuir et à quitter le monde sensible, qui se trouve ainsi implicitement nié. Il n'y a pas qu'une manière qui lui permette d'atteindre à l'inconscience : les intoxications sont multiples. Pour Nietzsche, le 19^e siècle est « plus inventif qu'aucun autre en fait de procédés d'enivrement³³¹ » (Nietzsche 1995,

³³¹ Nietzsche a très tôt montré son dédain pour l'alcoolisme populaire, qu'il décrit, à l'âge de vingt ans, comme un « mal qui se manifeste quotidiennement autour de nous » (Nietzsche 2008 : 48). Le philosophe se désolera de voir proliférer cette habitude prolétaire chez les jeunes intellectuels : « L'alcoolisme de la jeunesse savante ne met peut-être pas en cause sa science [...], mais, sous tous les autres rapports, il reste un problème ». Si la bière provoque une « lente dégénérescence » de l'esprit (Nietzsche 1970, VIII : 102), ailleurs c'est « de l'excitation et de la surexcitation repoussante de l'alcool » dont il est question (Nietzsche 1995, II : 37). La variabilité des ivresses est un des enjeux d'une physiologie culturelle : « Peut-être est-ce là ce qui distingue les Asiatiques des Européens, d'être capables d'un

II : 58) : c'est l'ivresse, bien entendu, de la musique romantique; c'est l'ivresse du sentiment, dont l'abus a « exactement la même conséquence que l'abus de tout autre opium — *la débilité nerveuse* » (Nietzsche 1995, I : 423), l'ivresse du théâtre, qui présente et amplifie toute cette sentimentalité :

Exhiber les passions *les plus fortes* devant ceux qui ne sont capables de pensées ni de passion — mais qui le sont d'*ivresse*! Et se servir de *celles-là* comme d'un moyen de produire celle-ci! Et faire du théâtre et de la musique le haschisch et le bétel des Européens! (Nietzsche 1970, V : 114-115).

C'est aussi l'ivresse de l'admiration du « grand homme » (Nietzsche 1995, I : 141) comme Wagner, du culte rendu au génie, et celle des lectures faciles, par exemple du journal, qui remplace l'effort de pensée par la paresse d'opinion (Nietzsche 1995, II : 77). C'est toute la culture moderne qui est source d'intoxication : « le citoyen d'aujourd'hui se fait violenter par l'art, la lecture et la musique pour atteindre à des “jouissances spirituelles”, à grand renfort de spiritueux! » (Nietzsche 1970, VIII : 371).

Les Allemands modernes, en qui Nietzsche avait cru voir les hérauts d'un retour de la culture tragique, sont malheureusement d'indépassables buveurs de bière qui se sont cherché des intoxications de sublimation³³². Plutôt que d'instrumentaliser l'ivresse dans un dépassement esthétique du pessimisme, ils en ont fait une fin en soi : ils veulent, comme l'illustre un passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, un peu de poison pour rêver, et une forte dose pour mourir (Nietzsche 1970, VI : 30). Les Allemands, affirme le philosophe, seraient même allés jusqu'à sacraliser l'ivrognerie (Nietzsche 1995, I : 269). Car à la manière des saints du christianisme qui prenaient « l'extase pour but suprême de la vie et pour critère permettant de condamner toutes les choses terrestres » (Nietzsche 1970, IV : 43), ces ivrognes jugent la vie à partir de l'ivresse, qu'ils prennent pour la vérité du monde et « la véritable manifestation d'eux-mêmes » :

L'ivresse leur semble être la vraie vie, le moi authentique [...]. À ces intoxiqués du rêve, l'humanité est redevable de bien des maux : car ce sont d'infatigables semeurs de l'ivraie

calme plus long, plus profond que ces derniers; même leurs stupéfiants agissent lentement et exigent de la patience, contrairement à la répugnante soudaineté de l'alcool, ce poison européen » (Nietzsche 1970, V : 84).

³³² Après tout, ils sont les descendants de leurs ancêtres : « Il suffisait de faire allusion, ne fût-ce que de loin, au boire, à l'ivresse et à certaine sorte nauséabonde d'obscénité, et l'âme des anciens Allemands se faisait joyeuse — le reste du temps, ils étaient chagrins; mais là, ils tenaient un genre bien à eux d'intelligence profonde » (Nietzsche 1970, III : 278).

du mécontentement de soi et des autres, du mépris de leur temps et du monde, et surtout de la lassitude du monde³³³ (Nietzsche 1970, III : 49-50).

Le danger de cette morosité qui rejette le monde sensible et condamne la vie, c'est qu'elle est contagieuse. Les épuisés qui ne peuvent affronter la souffrance inhérente à l'existence, écrit Nietzsche, « favorisent tous ceux qui s'entendent à fabriquer des consolations qui sont des opiateurs et des narcotiques [...] — ils entretiennent la *continuité* des détresses réelles³³⁴ ! » (Nietzsche 1970, V : 74). En effet, les artistes valorisés sont ceux qui, comme Wagner, répondent aux besoins des mécontents en leur donnant de l'intoxication plutôt que de l'art. Et le pire, c'est qu'une fois revenus de leur intoxication, ces mécontents regardent le monde avec encore plus de dégoût qu'auparavant³³⁵.

Le refus des épuisés à se confronter à l'aspect problématique de l'existence a donc un impact direct sur l'art, qui ne fait qu'essayer de répondre à leurs besoins : « Ne remarquez-vous pas que si vous en appelez à l'art en qualité de malades, vous rendez les artistes malades ? » (Nietzsche 1970, IV : 188). Les Grecs, eux, allaient à l'art avec une santé vigoureuse. S'ils ne cherchaient pas la commotion, ils étaient prêts à l'affronter. Conférant une valeur suprême à l'apparence, ils pouvaient tenir l'ivresse en bride et en faire un phénomène esthétique plutôt qu'une finalité : Apollon encadrait toujours chez eux les débordements de Dionysos. La conception nietzschéenne du « miracle » grec ne s'est donc pas altérée depuis *La naissance de la tragédie*, où le philosophe écrivait : « Chez les Grecs seuls la nature accède à sa jubilation artistique, chez eux seuls la dilacération du *principium individuationis* est un phénomène esthétique » (Nietzsche 1970, I : 48).

³³³ Il ne faut pas penser que Nietzsche tende vers un certain genre de puritanisme. Les chantes de la sobriété ne valent pas mieux, car ils se font une ivresse de leur soi-disant lucidité : « Vous autres, hommes sobres, [...] vous vous dites réalistes et prétendez que tel vous paraît le monde, tel il serait en réalité [...]. Votre sobriété même demeure imprégnée d'une secrète et inextinguible ivresse ! » (Nietzsche 1970, V : 95-96). Rappel d'une lointaine pensée de Philon d'Alexandrie, qui notait au 1^{er} siècle que « ceux qui ne se permettent pas l'ivresse, et se considèrent sobres, sont la proie d'émotions semblables » (Escohotado 2003 : 281).

³³⁴ L'œuvre d'art serait de manière générale devenue un narcotique : « Désormais on ne veut se servir des œuvres d'art que pour attirer loin de la grande avenue des douleurs humaines les pauvres êtres épuisés et malades, afin de leur procurer un bref instant de la plus grande concupiscence où on leur offre de l'ivresse et de la folie » (Nietzsche 1970, V : 116).

³³⁵ Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche faisait cette observation : « Mais la réalité quotidienne, sitôt qu'elle revient à la conscience, est ressentie comme telle avec dégoût : une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques » (Nietzsche 1970, I : 69). Cette pensée amènera le philosophe, dans *Aurore*, à reprendre la position platonicienne concernant le *pharmakon* : la drogue qui donne un soulagement immédiat se paie « par une aggravation générale et profonde de la souffrance ». Les malades qui y ont recours souffrent ensuite « des répercussions de l'ivresse, puis de la privation d'ivresse et enfin d'une oppressante sensation générale d'agitation, de tremblements nerveux et de malaises » (Nietzsche 1970, IV : 51).

Nous constatons ainsi que conception nietzschéenne de l'art implique un double standard reposant sur l'évaluation de la santé d'une culture : là où le Grec est sain, et par nature artiste, le moderne est naturellement malade. Pour démontrer sa bonne foi, Nietzsche admet s'appliquer à lui-même le diagnostic :

Je ne suis pas assez en bonne santé pour toute cette musique romantique (Beethoven compris). Ce qu'il me faut, c'est une musique où l'on oublie sa souffrance; où la vie animale se sent divinisée et triomphe; sur laquelle on veuille danser, sur laquelle, peut-être, question cynique, on digère bien? (Nietzsche 1970, XII : 277).

Il serait facile de voir dans ce passage un rapprochement de Nietzsche avec la conception schopenhauerienne de l'œuvre d'art : ce qu'il lui faut, c'est la même chose que les modernes, à savoir un moment où la souffrance pourrait se trouver suspendue. Mais, au contraire de ses contemporains, Nietzsche ne demande pas une œuvre qui aurait pour effet d'anesthésier les derniers spasmes de l'agonie : il entretient encore l'espoir de revenir à la santé des Grecs.

En effet, une fois passée la fièvre de Bayreuth, Nietzsche se met à se considérer en convalescence de la maladie moderne. *Le gai savoir* [1882], comme il le déclare dans la préface à la deuxième édition, aurait annoncé ce changement d'état : « La reconnaissance y coule à flots, comme si l'événement le plus inespéré venait de se produire, la reconnaissance d'un convalescent — car la *guérison* était cet événement le plus inespéré » (Nietzsche 1970, V : 21). Or, le convalescent a des besoins artistiques différents de ceux du mourant³³⁶. Dans la même préface, Nietzsche formule le désir d'un art convenant mieux à son état que le romantisme :

Pour autant que nous autres convalescents aurions encore besoin d'un art, c'est un art tout *autre* — un art ironique, léger, fugitif, divinement désinvolte, divinement artificiel, qui, telle une flamme claire, jaillit dans un ciel sans nuage! Avant tout : un art pour artistes, rien que pour artistes! (Nietzsche 1970, V : 26).

L'art dont a besoin le convalescent est rigoureusement opposé aux tautologies wagnériennes : ce n'est pas une musique qui s'adresse au dénominateur commun, mais qui « tient l'auditeur pour intelligent, et même pour musicien » (Nietzsche 1970, VIII : 22). Ce n'est pas un art qui se sert de la puissance pour dominer, mais qui émancipe, qui libère et qui augmente la puissance : des rythmes pour danser et des mélodies à fredonner. Car comme l'écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait*

³³⁶ Le convalescent, dit Zarathoustra, veut d'autres chansons que l'homme sain (Nietzsche 1970, VI : 287).

Zarathoustra, il appartient aux convalescents de chanter (Nietzsche 1970, VI : 287). Cet « art pour artistes, rien que pour artistes » est ainsi appelé à devenir le grand stimulant de la vie³³⁷.

5.3 Le dionysiaque, antidote inattendu au romantisme

Dans le dernier livre du *Gai savoir*, Nietzsche fait le point sur sa nouvelle manière de considérer l'art. Celui-ci se décline selon lui d'après les deux attitudes possibles face à la souffrance :

Tout art, toute philosophie³³⁸ peuvent être considérés comme moyens à la fois salutaires et auxiliaires au service de la vie en croissance, en lutte : ils présupposent toujours des souffrances, des êtres qui souffrent. Mais il est deux catégories d'êtres qui souffrent, ceux qui souffrent de la *surabondance de vie*, qui désirent un art dionysiaque et qui ont également une vision et une compréhension tragiques de la vie — et ceux qui souffrent de *l'appauvrissement de la vie*, qui cherchent dans l'art et la connaissance le repos, le silence, la mer étale, la délivrance de soi, ou au contraire l'ivresse, la crispation, la stupéfaction, le délire. C'est au double besoin de *cette dernière catégorie* que répond le romantisme de tout art, de toutes connaissances, c'est à ces êtres que répondaient (et répondent) Schopenhauer autant que Richard Wagner, pour nommer ces romantiques les plus célèbres et les plus expressifs, qui jadis furent l'objet d'un *malentendu* de ma part — malentendu d'ailleurs *nullement* à leur désavantage, comme on peut me l'accorder en toute équité. L'être le plus riche en abondance vitale, le dieu et l'homme dionysiaques peuvent s'offrir non seulement la vue de ce qui est terrible et problématique, mais aussi de commettre même une action terrible et de se livrer à tout luxe de destruction, de décomposition, de négation : chez eux le mal, l'absurde et la hideur semblent pour ainsi dire permis en vertu d'un excédent de forces génératrices et fécondantes, capables de transformer tout désert en un pays fertile (Nietzsche 1970, V : 277-278).

Ce passage illustre la tentative du philosophe de rescaper le dionysiaque de sa compromission avec le romantisme schopenhauerien : s'il y a eu méprise, c'est sur le compte des modernes et non sur celui des Grecs qu'il faut l'inscrire. C'était une erreur, admet Nietzsche, que d'associer le dionysiaque au romantisme, mouvance qui en serait plutôt la corruption. Le dionysiaque étant l'expression d'une surabondance de vie, il faudrait plutôt le rapprocher du pôle qui est

³³⁷ L'art est « le grand stimulant de la vie, une ivresse de vie, une volonté de vivre » (Nietzsche 1995, II : 409).

³³⁸ Il y a ainsi pour Nietzsche une philosophie de la faiblesse, qui traduit la nécessité, qui est « soutien, apaisement, médicament, délivrance, élévation, détachement de soi-même » et une philosophie de la richesse qui exprime « la volupté d'une triomphante reconnaissance qui pour finir doit encore s'inscrire en capitales cosmiques sur le firmament des notions » (Nietzsche 1970, V : 22-23).

traditionnellement opposé au romantisme : le classicisme. L'amour de la structure et la confiance dans la forme qu'affiche l'artiste classique est en effet pour Nietzsche symptomatique d'une santé triomphante. Est classique ce qui est fort et sain, romantique ce qui est faible et malade : la comparaison rappelle la fameuse analogie proposée par Goethe à Eckermann³³⁹. Le philosophe, d'ailleurs, considère Goethe comme un artiste ayant su revenir plus fort de sa confrontation avec la sensibilité romantique.

Le dernier passage indique aussi que Nietzsche ne veut plus fonder sa compréhension de l'art sur la spéculation théorique, mais plutôt sur l'examen et l'analyse : l'art n'exprime pas une qualité du monde, mais une attitude face à celui-ci. Le philosophe affirme maintenant privilégier la « déduction qui remonte de l'œuvre à son auteur, de l'acte à l'agent, de l'idéal à celui à qui il est nécessaire, de tout mode de penser et de juger au *besoin* caché qui les régit » (Nietzsche 1970, VIII : 358). Le nœud gordien de l'esthétique est donc tranché par le questionnement poétique :

Face à toutes les valeurs esthétiques, je me sers désormais de cette distinction principale : à chaque cas particulier je demande « si c'est la faim ou le trop-plein qui ici est devenu créateur? » De prime abord un autre genre de distinction semble se recommander davantage — de beaucoup la plus évidente — et qui serait d'établir si c'est le désir de fixité, d'éternisation, d'*être* qui est à l'origine de l'acte créateur ou au contraire le désir de destruction, de changement, du nouveau, de l'avenir, du *devenir*. [...] Le désir de *destruction*, de changement, de devenir peut être l'expression de la force surabondante grosse d'avenir (mon terme pour la désigner, comme on le sait, est le mot « dionysiaque »), mais ce peut être aussi la haine de celui qui est malvenu, dépourvu, mal partagé, qui détruit, qui *doit* détruire, parce que l'état existant, voire toute existence, toute forme d'être même le scandalisent et l'irritent³⁴⁰ (Nietzsche 1970, V : 279).

C'est l'adoption d'une perspective poétique (un questionnement sur les conditions de la création) qui permet à Nietzsche de distinguer le classique du dionysiaque. S'il affirme préférer ce dernier terme à la notion consacrée de classicisme, c'est que le dionysiaque évoque pour lui une force de changement. Contrairement à l'artiste classique, l'artiste dionysiaque, indifférent et même

³³⁹ Le 2 avril 1829, Eckermann rapporte cette remarque de Goethe au cours conversation : « J'appelle classique ce qui est sain, et romantique ce qui est malade. Ainsi les Nibelungen sont classiques comme l'est Homère : tous deux sont sains et forts. Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont modernes, mais parce qu'elles sont faibles, infirmes et malades; et si ce qui est antique est classique, ce n'est pas parce que c'est ancien, mais parce que c'est robuste, frais, joyeux et sain. En distinguant, selon ces caractères, le classique et le romantique, nous saurons à quoi nous en tenir » (Goethe 1988 : 287-288).

³⁴⁰ Dans *Le crépuscule des idoles* : « La psychologie de l'orgasme, conçu comme sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur même produit l'effet d'un "stimulant", me donna la clé de la notion de sentiment *tragique* » (Nietzsche 1970, VIII : 151). Ce sentiment n'est cependant pas à la portée de tout le monde, car « le poison dont meurt une nature plus faible est un fortifiant pour le plus fort » (Nietzsche 1970, V : 67).

sceptique par rapport à la permanence, ne recherche pas les formes pleines et fermées, fixées une fois pour toutes : sa conception de la création inclut la destruction³⁴¹. Ce que l'homme dionysiaque cherche avant tout, c'est l'adversité :

L'audace et la liberté de sentiment devant un puissant ennemi, devant une sublime adversité, devant un problème terrifiant — c'est cet état *trionphant* que l'artiste recherche, qu'il glorifie. Au spectacle de la tragédie, c'est l'élément guerrier qui célèbre ses saturnales dans notre âme (Nietzsche 1970, VIII : 123).

Dans la tragédie, l'optimisme naturel du Grec se butte à la plus grande résistance. La confrontation n'est pas sans danger, mais la récompense est considérable : advenant la victoire, la vie se trouve réaffirmée avec une force inédite³⁴². L'aspiration à la lutte est donc pour Nietzsche le signe indiscutable de la vitalité supérieure du Grec. Cette propension à rechercher l'adversité, il la voit résumée dans la conception de l'*agôn*, trait essentiel de la mentalité grecque dont un fragment d'Héraclite donne la formulation définitive : « Il faut savoir que la guerre est universelle, et la joute justice, et que, engendrées, toutes choses le sont par la joute, et par elles nécessitées » (B80). Dès avant la publication de *La naissance de la tragédie*, Nietzsche s'était intéressé au phénomène de la compétition chez les Grecs. Dans « La joute chez Homère », il présentait des concurrents faisant de leur antagonisme une invitation au dépassement, et non un prétexte à l'extermination : « Pourquoi personne n'aurait-il donc le droit d'être le meilleur? », demande Nietzsche, « Parce qu'ainsi la joute finirait par disparaître et que le fondement éternel qui est au principe de la vie de l'État grec serait mis en péril » (Nietzsche 1970, I : 196). Dans *La naissance de la tragédie*, cette éventualité est mise en scène par l'apparition de Socrate, qui affiche une inflexible prétention à résoudre les opposés dans la dialectique; peu après, Apollon et Dionysos cessent de lutter et se confondent dans une raison absolue, absolument infertile. En dernière instance, c'est aussi ce qui finira par être reproché à Wagner : sa quête, et son atteinte, de

³⁴¹ Une note posthume précise la nature de cette puissance créatrice qui est liée à la destruction : « Mais la force d'éternelle création, qui n'est autre que celle de *l'obligation de détruire éternellement*, m'a toujours semblé fondamentalement liée à la douleur. Le laid, c'est une façon d'envisager les choses avec la volonté d'introduire un sens, et un sens *nouveau*, dans ce qui a perdu toute espèce de sens; c'est la force accumulée qui oblige le créateur à sentir que le passé est intenable, manqué, digne d'être nié — laid » (Nietzsche 1995, I : 37).

³⁴² « Le grand style naît lorsque le beau remporte la victoire sur l'énorme » (Nietzsche 1970, III : 225).

l'absolu a mis l'art en péril. Comme le prouve le culte qui lui est rendu, le goût pour sa musique est exclusif : ses opéras ne tolèrent aucune résistance, récompensant plutôt la soumission³⁴³.

L'aspiration à la lutte est précisément ce qui définit la poïétique dionysiaque : « On n'est fécond qu'à ce prix : être riche en contradictions. On ne reste jeune qu'à condition que l'âme ne se mette pas au repos, ne désire pas la paix³⁴⁴... » (Nietzsche 1970, VIII : 84). Le convalescent qui se sent revenir à la vie a d'ailleurs une intime compréhension des bienfaits apportés par l'affrontement avec la maladie. Car selon la logique dionysiaque, ce n'est qu'en faisant l'expérience d'états maladifs que peut s'obtenir une « Grande santé », c'est-à-dire une santé du corps accueillant le potentiel poïétique de la maladie :

Un psychologue connaît peu de questions aussi séduisantes que celle du rapport entre la santé et la philosophie et, pour le cas où il tomberait lui-même malade, il entrerait dans son mal avec toute sa curiosité scientifique (Nietzsche 1970, V : 22).

L'artiste, le véritable artiste, n'est ni complètement malade, ni parfaitement sain; il doit vivre ou avoir vécu la lutte pour en insuffler le dynamisme à sa création : « Ce sont les états d'exception qui déterminent un artiste, tous ceux qui sont profondément apparentés [...] à des phénomènes morbides; de telle sorte que l'on ne peut être artiste sans être malade³⁴⁵ » (Nietzsche 1995, I :

³⁴³ La reconnaissance nietzschéenne du système de la joute pourrait ainsi donner la justification théorique de la rupture avec le compositeur : « Nous étions amis et nous sommes devenus étrangers l'un à l'autre. Mais il est bon qu'il en soit ainsi » (Nietzsche 1970, V : 191). Il importe, affirme Nietzsche, de « comprendre profondément combien il est précieux d'avoir des ennemis » (Nietzsche 1970, VIII : 83). Contrairement à ce que révèlent les fragments restés inédits du vivant de Nietzsche, « la plupart des écrits destinés à une publication déforment sa pensée afin de constituer une *provocation* à la discussion ou, au moins, à l'affrontement et à la dispute » (Kessler 1999 : 125). Car l'attaque n'est pas pour Nietzsche le signe du ressentiment, mais d'une force surabondante cherchant la résistance; c'est Xénophane s'en prenant à Homère : « On ne comprend pas la force de cette attaque contre le héros national de la poésie si l'on n'image pas — comme ce sera aussi le cas plus tard chez Platon — l'outrance du désir, qui est à la racine de cette agression, celui de prendre la place du poète déchu et d'hériter de sa gloire » (Nietzsche 1970, I : 185). Nietzsche admet que ses attaques répétées contre Socrate sont d'une même nature : « *Socrate*, pour l'avouer une bonne fois, m'est si proche que j'ai presque toujours un combat à livrer avec lui » (Nietzsche 1970, II : 335).

³⁴⁴ Quand la santé est donnée d'emblée à un être, écrivait Jacques Rivière à Antonin Artaud, elle lui cache la moitié du monde (Artaud 1976, I : 46). C'est avec une seconde nature qu'il est possible de prendre possession de sa première nature : « On peut reprendre goût à ses propres talents en vénérant et savourant excessivement, pendant assez longtemps, les talents contraires. Utiliser l'excès comme remède est un des procédés les plus subtils de l'art de vivre » (Nietzsche 1970, III : 157). Médecin de la culture, Nietzsche est aussi son propre médecin : « Je suis l'inventeur de mes propres médicaments », affirme-t-il à Overbeck le 27 octobre 1883 (Jaspers 1978 : 112). Ce dernier rapporte avoir vu sur le poêle du philosophe toutes sortes d'étranges mixtures qu'il préparait lui-même : des sels, des soporifiques, des fortes doses de chloral et une décoction à base de haschich que lui aurait suggérée un Hollandais.

³⁴⁵ Ces deux termes, à la fin du siècle, sont associés de manière persistante à la figure de l'artiste : « l'art, sans être déjà une maladie proprement dite de l'esprit humain, est cependant un léger commencement d'écart de la pleine

380). Mais, comme nous le verrons bientôt, la fièvre qui surprend et active celui qui portait en lui une force dormante peut se vivre à l'échelle d'une vie comme à l'échelle d'une œuvre, en quel cas on ne saurait l'appeler « maladie ».

5.4 Fonctionnement poétique de l'ivresse

Une fois le dionysiaque restitué, qu'en est-il de l'ivresse? Se serait-elle trouvée compromise par la réévaluation du romantisme? Si l'art véritable, pour Nietzsche, n'a pas été perdu, il n'en va pas autrement pour l'ivresse. Mais afin de la retrouver dans son intégrité originelle, il lui semble cependant nécessaire de dissiper certaines confusions qu'entretiennent les modernes à son sujet. S'assurant d'abord de la dégager de toute acception métaphysique (l'ivresse n'ouvre ni ne ferme de fenêtre sur la « chose en soi »), Nietzsche la désigne simplement comme une sensation, ou un sentiment, de puissance élevée³⁴⁶ (Nietzsche 1995, I : 381). On se doute bien, cependant, qu'il peut y avoir plusieurs causes à cette sensation de puissance, causes qui conduisent à des effets souvent diamétralement opposés.

Nietzsche, comme il l'a fait pour l'art, simplifie le problème en distinguant, dans l'ivresse, deux grandes orientations : « Il y a deux causes possibles de l'*ivresse* : la plénitude exubérante de la vie et un état maladif de nutrition du cerveau » (Nietzsche 1995, I : 427). L'ivresse c'est, d'un côté, la faim tenaillante et proprement hallucinatoire du malade, de l'insatisfait. Se reconnaît ici l'état d'intoxication sur lequel le philosophe a fondé sa critique du romantisme. Le sentiment, ou plutôt l'impression de puissance, s'impose dans ce cas-ci de l'extérieur et confine le sujet à l'inaction³⁴⁷. D'un autre côté, l'ivresse peut aussi venir de l'effusion vitale de celui qui veut se mettre au défi, ou du convalescent qui se sent revenu d'une épreuve : ce sentiment de puissance, c'est l'état dionysiaque par excellence. Au contraire de

santé », conclut Max Nordau dans son traité de la *Dégénérescence* (Nordau 2006 : 167). La pathologie artistique, chez Nordau, prend à la modernité une tournure véritablement inquiétante; elle est pour lui indicative du stade terminal dans lequel se trouve toute la culture occidentale.

³⁴⁶ « L'état de plaisir qu'on appelle l'*ivresse* est exactement une sensation de *puissance* élevée » (Nietzsche 1995, I : 381). Encore : « [...] En tout cela s'exprime le besoin d'exercer cependant quelque puissance, ou de se donner pour un temps une *apparence* de puissance à ses propres yeux — une *ivresse* » (Nietzsche 1995, I : 376).

³⁴⁷ Le propre de l'ivresse étant de donner un *sentiment* de puissance, il est naturel que, dans le cours de l'histoire, il y ait eu de nombreuses méprises sur son compte. Ainsi a-t-on cru qu'« au degré suprême de la puissance devait [...] se trouver l'homme en proie à l'*ivresse* suprême, à l'*extase* » (Nietzsche 1995, I : 427). Pour Nietzsche, l'ivresse doit être évaluée à ses effets, et non à son apparence.

l'intoxication auto-induite³⁴⁸, cette ivresse n'est pas voulue (voulue, précisément, pour éteindre tout vouloir); au contraire, elle pousse au vouloir, à ce « vouloir qui libère » (Nietzsche 1970, VI : 119). Aussi cette ivresse affiche-t-elle un fort potentiel créatif : elle dénote la surabondance du sentiment de plénitude intérieure, qui se fait excessif et se met à déborder le sujet sentant. L'ivresse dionysiaque, traduisant un « *trop-plein* de forces » (Nietzsche 1970, VIII : 119), s'exprime donc dans l'effusion, dans la dépense et dans le gaspillage³⁴⁹. Dans cet état, le déclencheur de l'action n'est pas le « Tu dois » moral imposé par une contrainte extérieure, mais le « Il le faut » de celui « en qui la puissance déborde, le créateur » (Nietzsche 1995, I : 6). Les artistes, en effet, connaissent bien cette ivresse, qui pour Nietzsche correspond au processus physiologique de l'inspiration :

[*les artistes*] savent bien que là où ils ne se forcent plus mais obéissent à la nécessité, leur sentiment de liberté, de délicatesse, de toute-puissance atteint son apogée, qu'ils sont alors maîtres de créer et de modeler à leur gré, qu'à ce moment, en un mot, la nécessité et le « libre-arbitre » s'unissent en eux (Nietzsche 1970, VII : 134).

« Tout se passe en l'absence de toute volonté délibérée », écrit Nietzsche au sujet de l'inspiration l'ayant animé dans la rédaction d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, « mais comme dans un tourbillon de sentiments de liberté, d'indétermination, de puissance, de divinité... » (Nietzsche 1970, VIII : 310).

Malgré le virage à 180° au sujet de l'art romantique, la notion d'ivresse n'a donc pas été abandonnée par Nietzsche. Elle lui devient même si chère qu'il en fait, vers 1888, la pierre d'assise de toute sa compréhension du phénomène artistique, comme le montre un paragraphe célèbre du *Crépuscule des idoles* dont nous citons ici la première partie :

Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse. Il faut d'abord que l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse. Toutes sortes d'ivresses, quelle qu'en soit l'origine, ont ce pouvoir, mais surtout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme la plus

³⁴⁸ L'intoxication volontaire, écrit Nietzsche dans *Aurore*, n'est autre que le sentiment de la puissance issu du sentiment de l'impuissance (Nietzsche 1970, IV : 33-34).

³⁴⁹ De tels artistes « sont des *gaspilleurs* » (Nietzsche 1970, V : 253). Le gaspillage dionysiaque n'est cependant pas une dépense dans le vide; ce n'est pas qu'un violent coup de semonce, comme l'art romantique. Ce processus indique que la vie veut se déployer : « Un être vivant veut avant tout déployer sa force » (Nietzsche 1970, VII : 32). Contre Darwin, Nietzsche soutient que la lutte pour la vie ne doit pas être comprise dans la perspective de la pénurie, mais dans celle de « la richesse, l'opulence et même l'absurde gaspillage » (Nietzsche 1970, VIII : 116).

ancienne et la plus primitive de l'ivresse. Ensuite, l'ivresse qu'entraînent toutes les grandes convoitises, toutes les émotions fortes. L'ivresse de la fête, de la joute, de la prouesse, de la victoire, toute extrême agitation : l'ivresse de la cruauté, l'ivresse de la destruction — l'ivresse née de certaines conditions météorologiques (par exemple le trouble printanier), ou sous l'influence des stupéfiants, enfin l'ivresse de la volonté, longtemps retenue et prête à éclater³⁵⁰ (Nietzsche 1970, VIII : 112-113).

Si l'art est indispensable à la vie, l'ivresse est indispensable à l'art. Nietzsche est catégorique : elle en est la condition physiologique essentielle. Cette sensation de puissance, comme nous l'avons dit plus haut, a plusieurs causes. Des ivresses poétiques, il y en a beaucoup, et Nietzsche n'exclut pas l'ivresse induite par les drogues. Mais, pour lui, l'excitation sexuelle en constituerait la manifestation la plus originelle et la plus intense : « C'est la même force qui se dépense dans la conception artiste et dans l'acte sexuel; il n'y a qu'une seule sorte de force³⁵¹ », note-il ailleurs (Nietzsche 1995, I : 383). Il faudra revenir sur l'équivalence physiologique de l'art et de l'amour.

La priorité est de nous interroger sur la manière dont cette force se dépense dans la création artistique. Dans la seconde partie du paragraphe précédemment cité, Nietzsche tente d'expliquer le fonctionnement poétique de l'ivresse :

L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est ce sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les *forcer* à contenir ce qu'on y met, à leur faire violence : c'est ce qu'on appelle l'*idéalisation*. Débarrassons-nous ici d'un préjugé : l'idéalisation ne consiste nullement, comme on le croit communément, à faire abstraction — ou soustraction — de ce qui est mesquin ou secondaire. Ce qui est décisif au contraire, c'est de mettre violemment *en relief* les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent (Nietzsche 1970, VIII : 113).

Cette ivresse, visiblement, n'est plus celle de *La naissance de la tragédie*. Non seulement n'est-elle plus la même, elle lui semble radicalement opposée. Car plutôt que de plonger le sujet dans un monde complètement indifférencié, l'ivresse dont il est ici question pousse au contraire celui qui en est affecté à organiser la trame informe de la nature : « La simplification logique et

³⁵⁰ Nietzsche note ailleurs que ces états peuvent s'enchevêtrer et se stimuler mutuellement : « Tous ces moments de vie exaltée s'excitent réciproquement; le monde d'images et de représentations de l'un suffit à suggérer l'autre; si bien que finalement des états qui auraient des raisons de demeurer séparés s'enchevêtrent les uns dans les autres. Par exemple l'ivresse religieuse et l'excitation sexuelle » (Nietzsche 1995, I : 381-382).

³⁵¹ Il y a bien entendu un rapprochement à faire entre la physiologie nietzschéenne de l'art et la théorie freudienne de la sublimation développée quelques années plus tard : l'art, chez l'homme, procède de la même énergie que la frénésie sexuelle dans le règne animal. Notons le bel article de Ken Gemes « Freud and Nietzsche on Sublimation » qui, bien qu'il ne s'aventure pas sur le terrain de l'esthétique, prend le pari de contourner par la pensée de Nietzsche certains des problèmes escamotés par Freud lors de sa définition du processus de sublimation.

géométrique est une conséquence de l'augmentation de force » (Nietzsche 1995, I : 381). Dans l'ivresse, la vision du sujet va au-delà des stimuli qui la bombardent incessamment : elle schématise, elle synthétise. Or, cet effet que Nietzsche attribue ici à l'ivresse n'est pas nouveau. En effet, il l'accorde depuis longtemps à la vision artistique, comme en fait foi ce passage datant de 1873 :

Il y a en nous une force qui nous fait percevoir avec plus d'intensité les *grandes lignes* de l'image spéculaire, une force qui accentue le rythme égal en dépit même de l'imprécision réelle. Ce doit être une force *artistique*. Car elle *crée*. Son principal procédé est *d'omettre*, de ne pas *voir*, de ne pas *entendre*. Elle est donc antiscientifique : car elle ne porte pas un égal intérêt à toute perception³⁵² (Nietzsche 1970, II : 194).

Est artiste celui qui, devant l'infinie variété des phénomènes, parvient à voir des répétitions, à détecter des rythmes, à saisir des correspondances et des analogies; bref, à percevoir du sens³⁵³. Si le scientifique observe le réel avec un microscope — avec une précision aiguë mais sans perspective —, l'artiste, lui, voit en myope : « L'art repose sur l'*imprécision de la vue* » (Nietzsche 1970, II : 194). L'ivresse est donc l'état dans lequel le sujet réussit à se décoller le nez des phénomènes pour en saisir les qualités générales : « on domine des lointains immenses qui semblent seulement alors devenir *perceptibles*; *étendue* du regard sur des masses et des distances plus grandes » (Nietzsche 1995, I : 381). Voir en artiste, c'est avoir une perspective, et nulle perspective n'est possible sans un sentiment de puissance préalable.

Mais l'ivresse ne permet pas seulement de prendre un recul salutaire par rapport aux faits d'un réel qui ne saurait, en lui-même, être significatif. À cet effet que nous pourrions qualifier d'« objectif » (la simplicité est déduite d'une observation, donc d'une distance présumée entre le sujet et l'objet) correspond un effet « subjectif » : dans l'ivresse, le sentiment de plénitude, devenu surabondant, déborde le sujet et se répand dans les objets, les affectant et les transformant. L'ivresse, en effet, contribuerait à « faire des choses le reflet de notre plénitude et de notre perfection propres » (Nietzsche 1995, I : 380) :

³⁵² Au contraire du scientifique, le créateur ne se plaît pas dans la complexité débilante du réel : « Chaque penseur peint son univers et chaque chose avec moins de couleurs *qu'il n'en existe* et il est aveugle à certaines couleurs. [...] Grâce à ce rapprochement et à cette simplification, il *prête aux choses* des harmonies de couleurs extrêmement séduisantes qui peuvent constituer un enrichissement de la nature » (Nietzsche 1970, IV : 231).

³⁵³ Dans l'ivresse, « *divination*, capacité de comprendre l'indication la plus légère, la moindre suggestion » (Nietzsche 1995, I : 381).

Dans cet état, on enrichit tout de sa propre plénitude : tout ce que l'on voit, tout ce que l'on veut, on le voit gonflé, tendu, fort, plein à craquer de force. L'homme qui connaît cet état transfigure les choses jusqu'à ce qu'elles lui renvoient l'image de sa puissance — jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que des reflets de sa perfection. Ce qui l'*oblige* à tout transfigurer, à tout rendre parfait, c'est... l'art (Nietzsche 1970, VIII : 113).

Dans l'ivresse, le sujet a l'intime sensation de participer à l'essence des objets, de pouvoir les modifier afin d'en faire les reflets de son sentiment de puissance; en fait, *il faut qu'il* retrouve dans les choses le reflet de sa puissance. Cet effet de l'ivresse se rapporte donc à un agir complémentaire du voir impliqué dans la simplification « géométrique » du réel. Mais là où cette simplification était rendue possible par un détachement vis-à-vis des contingences du monde sensible, la plénitude surabondante contribue au contraire à rétrécir la distance entre le sujet et le monde. Impliquant la proximité du geste et la distance de la vision, l'ivresse est donc essentielle au processus créateur.

5.5 Structure tragique de l'ivresse : une esthétique physiologique

La réunion féconde, dans l'ivresse, de deux conditions qu'on aurait cru mutuellement exclusives rappelle étrangement l'interaction de Dionysos et d'Apollon dans la tragédie. En effet, tout se passe comme si Nietzsche, ne pouvant plus espérer une renaissance de la tragédie en tant que forme artistique³⁵⁴, avait transposé le schéma du dionysiaque et de l'apollinien dans le cadre élargi de la physiologie. Un paragraphe du *Crépuscule des idoles* témoigne en faveur de cette hypothèse :

L'ivresse apollinienne excite surtout l'œil, qui en reçoit le pouvoir de vision : le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires *par excellence*. Dans l'état dionysiaque, au contraire, c'est l'ensemble de la sensibilité qui est excité et exacerbé au point de décharger d'un seul coup ses moyens d'expression et d'intensifier à la fois son pouvoir de représentation, d'imitation, de transfiguration, de métamorphose, tous les modes du mime et du comédien (Nietzsche 1970, VIII : 114).

³⁵⁴ La tragédie ne peut naître comme forme artistique, encore moins par l'action de Richard Wagner. Cependant, depuis son *Zarathoustra*, Nietzsche ne renonce pas à son espoir de voir revenir, comme doit revenir toute chose, la condition dionysiaque, le sentiment tragique face à l'existence. : « Je promets », déclare-t-il solennellement dans *Ecce Homo*, « un âge *tragique* » (Nietzsche 1970, VIII : 289).

À Apollon la vision, l'excitation de l'œil, la simplification et la distance, à Dionysos le mouvement, la stimulation affective, la plénitude et la proximité. Matrice commune des deux dieux, l'ivresse, comme la tragédie, est conçue comme la manifestation créatrice par excellence³⁵⁵.

Ce qui est créé par l'action combinée de la simplification et de la plénitude, ce qui est à la fois plus simple et plus fort, est la beauté. Le sentiment d'accroissement de la force dû à l'ivresse est donc cause d'un effet d'embellissement : « Lorsque la force se fait grâce et que dans le visible elle descend, c'est beauté que je nomme une telle descente », dit Zarathoustra (Nietzsche 1970, VI : 163). Le sujet enivré, gonflé à bloc par une sensation de puissance élevée, manifeste sa plénitude en rythmant ses mouvements et en modulant sa voix : il ne marche plus, il danse; il ne crie plus, il chante. Il peut aussi se saisir de divers matériaux — argile, glaise, boue, pigments, etc. — pour leur donner une apparence humaine et une surface intelligible. Cette frénésie de création est d'une même nature que celle qui, à la saison des amours, pousse l'animal à inventer de nouveaux mouvements et de nouveaux cris : « organes nouveaux, talents nouveaux, couleurs et formes nouvelles » (Nietzsche 1995, I : 381). L'excitation sexuelle, comme nous le notions plus haut, est en effet pour Nietzsche la « forme la plus ancienne et la plus primitive de l'ivresse³⁵⁶ ». Aussi l'artiste n'est-il pas différent de l'amoureux; ces deux êtres, affirme le philosophe, possèdent « une sorte de jeunesse et de printemps, une sorte d'ivresse habituelle dans la vie » : « on n'imagine pas un Raphaël sans une certaine ardeur sexuelle. Faire de la musique, c'est une façon de faire des enfants » (Nietzsche 1995, I : 382). D'ailleurs, la description la plus éloquente du pouvoir créateur de l'ivresse survient dans un long développement sur l'amour, passage qu'il est essentiel de présenter dans son intégralité :

Veut-on la preuve la plus surprenante du point où peut atteindre la force de transfiguration dans l'ivresse? — Cette preuve, c'est l'« amour », ce qui s'appelle l'amour dans toutes les langues et dans tous les mutismes du monde. L'ivresse vient ici à bout du réel, au point que dans la conscience de l'amoureux la cause s'efface et est remplacée par autre chose : le frémissement et le scintillement du miroir magique de Circé... Pas de différence sur ce point entre l'homme et l'animal; moins encore de différences dues à l'esprit, à la bonté, à la droiture. On est dupé finement si l'on est fin; grossièrement si l'on est grossier : mais l'amour, et même l'amour de Dieu, l'amour sain des « âmes rachetées » sont identiques

³⁵⁵ La mention d'une ivresse apollinienne ne consiste donc pas nécessairement, comme l'a suggéré Mathieu Kessler, en une « subversion profondément apollinienne du concept même de l'ivresse » (Kessler 1998 : 127).

³⁵⁶ L'excitation sexuelle ne se rapporte pas seulement aux manifestations orgiaques : « Dans l'ivresse dionysiaque, la sexualité et la volupté sont présentes; elles ne sont pas absentes de l'ivresse apollinienne » (Nietzsche 1995, II : 408).

dans leur racine; c'est une fièvre qui a des raisons de se transfigurer, une ivresse qui fait bien de mentir sur elle-même... Et, à vrai dire, quand on aime, on ment bien sur soi-même et à soi-même; on se voit transfiguré, plus fort, plus riche, plus parfait, on *est* plus parfait... Nous trouvons ici l'art à l'état de fonction organique, nous le trouvons incrusté dans l'instinct d'amour le plus angélique, nous le trouvons à l'état de stimulant suprême de la vie, — l'art est donc d'un finalisme sublime même en ce qu'il est menteur... Mais nous aurions tort d'en rester à cette force de mensonge; l'art fait plus que d'imaginer; il déplace même les valeurs. Non seulement il déplace le *sentiment* des valeurs, mais l'amoureux gagne réellement en valeur, est plus fort. Chez les animaux, cet état produit des armes nouvelles, des pigmentations, des couleurs, des formes nouvelles, surtout des mouvements nouveaux, des rythmes, des appels, des séductions nouvelles. Il n'en va pas autrement chez l'homme. Son économie générale est plus riche que jamais, plus puissante, *plus complète* que chez l'homme non amoureux. L'amoureux devient prodigue : il est assez riche pour cela. Il court des risques, des aventures, il devient un âne à force de générosité et d'innocence; il croit de nouveau en Dieu, il croit à la vertu, parce qu'il croit à l'amour. Et d'autre part il pousse à cet individu, idiot à force de bonheur, des ailes et des aptitudes nouvelles, et même l'accès à l'art s'ouvre à lui. Si nous éliminons du lyrisme musical et verbal la suggestion qui vient de cette fièvre intestinale, que restera-t-il en fait de poésie lyrique et de musique?... *L'art pour l'art*³⁵⁷ peut-être, la virtuosité coassante de *grenouilles* mises au frais qui dépérissent dans leur marécage... Tout le *reste* est création de l'amour (Nietzsche 1995, I : 384-385).

L'ivresse ne serait donc qu'un autre nom pour ce qui est conventionnellement appelé l'« amour », ce dessaisissement vivifiant qui a souvent force d'art. Il importe par ailleurs de remarquer que l'attribution d'un potentiel poétique à l'amour devance de beaucoup la réévaluation de l'ivresse au cours de l'année 1888. Dans la *Seconde considération inactuelle*, publiée en 1874, Nietzsche évoquait déjà le pouvoir créateur de l'amour :

Qu'on se représente un homme bouleversé et entraîné par une violente passion, que ce soit pour une femme ou pour une grande idée : tout son univers est transformé. Regardant derrière lui, il se sent aveugle, prêtant l'oreille autour de lui, il entend des bruits étrangers, comme une rumeur sourde dépourvue de signification; mais ce qu'il parvient à percevoir, il ne l'a jamais perçu ainsi : si proche, si palpable, si coloré, si sonore, si lumineux, qu'il lui semble s'en imprégner par tous les sens à la fois. Tous ses jugements de valeur sont modifiés et invalidés : il n'est plus en mesure d'estimer une telle richesse, car il peut à peine l'appréhender (Nietzsche 1970, II : 99).

³⁵⁷ Souvent, Nietzsche dénonce la doctrine de l'art pour l'art comme une tautologie stérile : « *Le beau pour le beau — le vrai pour le vrai — le bien pour le bien* — trois façons de jeter le mauvais œil au réel » (Nietzsche 1995, I : 126). Toutefois, l'art pour l'art a un sens plus positif lorsqu'il s'applique à l'amour de la culture française pour la forme : « D'abord la capacité de se passionner pour l'art, de se vouer à la "forme", aptitude pour laquelle ils ont inventé la formule *l'art pour l'art* » (Nietzsche 1970, VII : 175).

Un peu plus loin dans l'essai, Nietzsche va même jusqu'à affirmer que « l'homme crée seulement quand il aime, quand il baigne dans l'illusion de l'amour » (Nietzsche 1970, II : 136). À ce sujet, le philosophe ne changera jamais d'avis. Quinze ans plus tard, dans *L'Antéchrist*, il écrit encore : « L'amour est l'état où l'homme voit le plus les choses *comme elles ne sont pas*. C'est là que la faculté de s'illusionner atteint des sommets; mais également la faculté d'édulcorer, de *transfigurer* » (Nietzsche 1970, VIII : 181).

Nous croirions, à lire ce dernier passage, nous trouver devant une nouvelle définition de la cristallisation amoureuse (cf. p. 100-101). Et, en effet, Nietzsche note en 1888 qu'un artiste idéalise son œuvre « ainsi que l'homme voit la femme, en lui faisant présent, en quelque sorte, de toutes les perfections » (Nietzsche 1995, I : 369). La référence à Stendhal ne saurait être plus claire. Après s'être défait de l'influence de Kant et de Schopenhauer en matière d'esthétique, Nietzsche puise effectivement son inspiration chez Stendhal³⁵⁸, ce créateur qui s'est lui aussi servi de la physiologie pour affirmer la puissance vitale de l'art et de l'amour. Nietzsche voit dans la perspective stendhalienne, qui définit le beau — commun au corps et à ses représentations — comme une « promesse de bonheur », le moyen de contester la notion de désintéressement qui a selon lui faussé « tout ce qui a été dit depuis Kant au sujet de l'art, de la beauté, de la connaissance, de la sagesse » (Nietzsche 1995, I : 379). « Qui a raison? », demande Nietzsche dans la *Généalogie de la morale*, « Kant ou Stendhal? ». Le philosophe se contente d'ironiser : « Pygmalion, en tout cas, n'était pas nécessairement un "homme inesthétique" » (Nietzsche 1970, VII : 295). Pygmalion sculptait son marbre en amoureux; par conséquent, il était un artiste³⁵⁹.

En liant l'art et l'amour, Stendhal en était venu à formuler une conception relativiste de la beauté contredisant directement l'idée kantienne de désintéressement. Nietzsche prend la leçon :

³⁵⁸ Malgré ce qu'en dira Nietzsche dans *Ecce Homo*, la découverte de Stendhal n'est probablement pas le fruit d'un complet hasard. Deux sources directes sont possibles : d'abord Goethe, qui avait fait part à Eckermann de son admiration pour l'écrivain français, puis Jacob Burckhardt qui devait connaître son *Histoire de la peinture en Italie*. Giuliano Campioni affirme que « ce n'est qu'en 1879, après avoir lu Taine pendant l'été 1878, que Nietzsche lit passionnément Stendhal » (Campioni 2001 : 149). Quoiqu'il en soit, ces ouvrages auraient à un moment ou à un autre fait partie de la bibliothèque du philosophe : *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase, Histoire de la peinture en Italie, De l'amour, Mémoires d'un touriste, Promenades dans Rome, Le rouge et le noir* (« Stendhal n'a pas écrit de plus grand livre », confie-t-il à Resa von Schirnhofer le 11 mars 1885), *Rome, Naples et Florence* (le « livre le plus riche », écrit-il à Gast le 20 juin 1888), *Racine et Shakespeare, Armance* et une *Correspondance inédite*.

³⁵⁹ L'opposition entre les approches allemande et française est réitérée dans *Le crépuscule des idoles* : « Je rappelle contre Schopenhauer, et en faveur de Platon, que tout ce que la France classique a produit de supérieur, tant dans la civilisation que dans la littérature, s'est développé dans un climat d'intérêt pour les choses de l'amour. Partout, on peut y chercher la galanterie, les sens, l'affrontement des sexes, [...] on ne cherchera jamais en vain... » (Nietzsche 1970, VIII : 112).

Rien de plus relatif, ou, disons, de plus *borné*, que notre sentiment du beau. À vouloir le considérer indépendamment du plaisir que l'homme prend à l'homme, on perd aussitôt pied. Le « beau en soi » n'est qu'un mot, pas même un concept. Dans le beau, l'homme se prend comme mesure et critère de la perfection; dans les cas extrêmes, c'est lui-même qu'il y adore. [...] Au fond, l'homme se mire dans les choses et tient pour beau tout ce qui lui renvoie son image (Nietzsche 1970, VIII : 119).

Il n'y a pas plus de « beau en soi » que de « chose en soi » : tout est toujours relatif à la perception d'un sujet, perception qui est elle-même conditionnée par des besoins particuliers. L'homme voit dans les choses ce qu'il a besoin d'y voir — souvent lui-même. Le narcissisme esthétique dont Baudelaire se scandalisait tant (cf. p. 180-182) est donc conçu par Nietzsche comme partie prenante de l'expérience du beau³⁶⁰. Cependant, la dimension narcissique que le philosophe accorde à l'expérience esthétique n'est pas un trait spécifique à la mentalité bourgeoise : il s'agit chez lui d'un narcissisme anthropologique qui ne saurait être circonscrit dans des époques ou des classes sociales particulières. Les connaissances de Nietzsche en matière d'art moderne, de sources indirectes, sont d'ailleurs trop insuffisantes pour lui permettre d'y distinguer un « bon » d'un « mauvais » narcissisme. Le philosophe ne s'arrête jamais non plus à préciser la nature des besoins historiques particuliers pouvant conditionner l'acceptation du beau dans telle ou telle société (il y a les Grecs et les modernes, et entre les deux le monde chrétien).

Là où Stendhal et Baudelaire, tout en prônant un certain relativisme esthétique, parvenaient quand même à se doter de critères leur permettant de reconnaître la beauté, il devient difficile pour Nietzsche d'en faire autant. Il s'en confie d'ailleurs à Peter Gast au mois de novembre 1886 : « j'ai un "goût" [...], mais pas de principes, pas de logique, pas d'impératif pour justifier ce goût » (Nietzsche 2008 : 275). Stendhal, au moins, pouvait dire : un tableau de Raphaël est beau *parce que* les gestes sont gracieux, une fresque de Michel-Ange est laide *à cause des* musculatures exagérées qui y sont représentées. Ce sont de même des raisons identifiables qui ont poussé Baudelaire à rejeter l'art de Meissonnier (le détail, le sujet, le format) au profit de celui de Delacroix (l'atmosphère colorée, l'effet d'ensemble). En revanche, le beau nietzschéen ne peut se reconnaître qu'à son effet sur le corps du récepteur. Ce ne sont pas des critères *a priori*, qu'ils soient relatifs ou universaux, qui permettent de reconnaître la beauté, mais

³⁶⁰ « Et il est sain de s'admirer soi-même! — L'admiration de soi préserve des refroidissements » (Nietzsche 1995, I : 370). Pensée qui pourrait expliquer l'absence d'humilité d'*Ecce Homo*, l'essai autobiographique de Nietzsche.

des effets *a posteriori*; si Nietzsche est incapable de dire en quoi, précisément, consiste la beauté, il déclare cependant possible d'en mesurer les effets avec exactitude. En conséquence de quoi, le philosophe s'en remet entièrement à la physiologie afin d'en détecter la manifestation : « La physiologie le confirme : ce qui est laid affaiblit et trouble l'homme. [...] On pourrait mesurer au dynamomètre les effets de la laideur » (Nietzsche 1970, VIII : 119-120).

En suggérant d'employer un instrument technique de mesure afin de confirmer son hypothèse, le philosophe trahit sa connaissance des avancées contemporaines de la physiologie. Au cours de la décennie 1880, les physiologistes développent de nouvelles manières d'analyser et de quantifier la sensation. Venant transformer le phénomène subjectif en donnée objective, ce genre d'expérience soulève un grand intérêt dans différentes sphères de la science et de la culture. Par exemple, Sigmund Freud, à partir de 1884, expérimente la cocaïne et tente d'en mesurer les effets à l'aide d'un dynamomètre : la sensation de puissance ressentie après l'ingestion du stimulant se traduirait-elle en puissance physique véritable? Les résultats ne sont pas concluants. En 1886, Charles Henry, l'auteur de *l'Introduction à une esthétique scientifique*, déclare quant à lui vouloir mesurer « au dynamographe la valeur d'une métaphore de Mallarmé » (Lichtenstein, Maigné et Pierre 2013 : 134). Fréquentant des lieux d'expérimentation où l'on soumet les corps à toutes sortes d'appareils permettant de mesurer les réactions des sujets à telle ou telle source d'excitation, lumineuse, colorée, odorante ou sonore, Henry aurait projeté « la mise au point et la construction d'haltères dynamogènes, de thermomètres et de manomètres esthétiques » (Lichtenstein, Maigné et Pierre 2013 : 137). Certains des préceptes de l'esthétique scientifique seront mis en application par Georges Seurat dans son *Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, tableau exposé en 1886 qui, l'eut-il vu, aurait peut-être été apprécié de Nietzsche³⁶¹.

Le philosophe, toutefois, ne serait jamais allé jusqu'à s'embarrasser des appareils qu'Henry projetait d'utiliser. La mesure précise n'intéresse pas Nietzsche, pour qui il n'est toujours que deux effets possibles, quel que soit leur degré d'intensité : il s'agit seulement d'évaluer si l'œuvre d'art contribue à fortifier ou à affaiblir le récepteur. C'est ce critère déterminant qui avait mené à la disqualification sans appel de la musique wagnérienne :

³⁶¹ Comme le souligne Mathieu Kessler, « on ne saurait trouver l'exemple d'un artiste dont la philosophie soit inspirée par les concepts nietzschéens et qui répondrait en même temps à ses exigences esthétiques. [...] les artistes qui lui sont philosophiquement les plus proches, Boccioni, Kandinsky, Dubuffet... s'éloignent de ses critères artistiques (le cas de Malévitch reste plus équivoque). Vinci, Michel-Ange, Raphaël... n'étaient pas nietzschéens! » (Kessler 1998 : 173). Néanmoins, nous pensons que le tableau de Seurat pourrait donner une bonne idée de l'ivresse apollinienne (excitation de l'œil) que Nietzsche accorde à la peinture.

Mes objections contre la musique de Wagner sont d'ordre physiologique : pourquoi chercher encore à les travestir sous des formules esthétiques? L'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée. Ce qui pour moi est un *fait*, mon « *petit fait vrai* », en somme, c'est que j'ai peine à respirer dès que cette musique agit sur moi; que mon *pied* aussitôt s'irrite et se révolte contre elle [...] c'est qu'il exige avant tout de la musique l'ivresse de *bien* marcher, de *bien* aller au pas, de bien danser (Nietzsche 1970, VIII : 349).

Nietzsche se trouve affaibli par la musique de Wagner, qui l'amortit au même titre qu'une consommation excessive d'alcool³⁶². Il lui faut, dit-il, une musique ayant l'effet contraire, une musique de légèreté plutôt que de lourdeur. C'est ce que lui donne Georges Bizet avec *Carmen*, opéra dont les mélodies claires et les rythmes entraînants le tonifient :

je deviens meilleur quand ce Bizet s'adresse à moi. Meilleur musicien, aussi, et meilleur *auditeur*. [...] Bizet me rend fécond. Tout ce qui est bon me rend fécond. C'est la seule gratitude que je connaisse, c'est aussi la seule *preuve* dont je dispose pour désigner ce qui est bon (Nietzsche 1970, VIII : 22).

Le seul critère « esthétique » de Nietzsche est donc de type poétique : l'œuvre qui sera qualifiée de « bonne » ou de « belle » est celle qui, accroissant la force du récepteur, le rend susceptible de créer quelque chose à son tour. Dans *Le crépuscule des idoles*, le philosophe soutient de même que, d'un point de vue physiologique, « toute beauté excite à la procréation et c'est même ce qui caractérise son action³⁶³ » (Nietzsche 1970, VIII : 121).

Or, comme nous l'avons vu, la beauté est la création de l'ivresse, sa vue suffit à induire cet état chez celui qui recèle en lui une force suffisante³⁶⁴ : « Toute espèce d'art agit comme une

³⁶² Du point de vue physiologique, la musique de Wagner a le même effet qu'une consommation répétée d'alcool : « Le premier effet, relativement anodin, est la dépravation du goût. Wagner produit le même effet que l'ingestion répétée d'alcool. Il engourdit, il alourdit l'estomac. Séquelle spécifique : dégénérescence du sens du rythme » (Nietzsche 1970, VIII : 48).

³⁶³ Un fragment de 1888 illustre les effets physiologiques et esthétiques de l'amour : « Que ne peut cette ivresse qu'on appelle "l'amour" et qui est tout autre chose que l'amour! — Mais chacun en sait long sur ce point. La force musculaire d'une jeune fille *croît* quand un homme vient à son voisinage; il y a des instruments pour le mesurer. [...] Ici, à vrai dire, il faut ajouter que la danse en soi, comme tout mouvement rapide, produit une sorte d'ivresse de tout le système vasculaire, nerveux et musculaire. Il faut compter en ce cas avec les effets combinés d'une double ivresse. [...] Enfin, leur toilette aussi les inspire; leur toilette est leur *troisième* petite ivresse : elles ont foi dans leur tailleur comme en leur Dieu. Et qui donc leur déconseillerait cette foi? C'est la foi qui sauve! » (Nietzsche 1995, I : 369-370).

³⁶⁴ L'appel à la création « ne se produit que chez des natures capables de cette plénitude généreuse et débordante de la vigueur corporelle; c'est toujours là que se trouve le premier mobile. L'homme de sens rassis l'homme las, épuisé, desséché (par exemple le savant) est insensible aux dons de l'art, parce qu'il lui manque la force génératrice de l'art,

suggestion sur les muscles et les sens qui sont actifs à l'origine chez l'homme naïvement artiste; l'art ne parle jamais qu'aux artistes » (Nietzsche 1995, I : 385). Si, par exemple, l'ivresse crée une simplification, la perception de cette simplification « renforce à son tour la sensation de force³⁶⁵... » (Nietzsche 1995, I : 381). Sensation de force qui, si l'occasion se présente, pourra elle-même se traduire en simplicité : l'ivresse esthétique appelle l'ivresse poétique, et vice-versa³⁶⁶. Cette circulation de l'ivresse opère d'abord sur un plan formel :

L'artiste, peu à peu, en vient à aimer pour eux-mêmes les moyens qui expriment un état d'ivresse : l'extrême raffinement et l'éclat des couleurs, la netteté de la ligne, la nuance du son : tout ce qui apparaît *distinct*, alors que normalement cela n'est pas distinct. Toutes les choses distinctes, toutes les nuances, dans la mesure où elles rappellent la stimulation des forces que produit l'ivresse, éveillent, par contrecoup, ce sentiment d'ivresse; l'effet de l'œuvre d'art, c'est de *susciter l'état qui est créateur d'art*, l'ivresse (Nietzsche 1995, II : 410).

Nietzsche, au même titre que Stendhal, accorde aussi à la représentation (le contenu ou le sujet d'une œuvre) la possibilité d'activer la force créatrice du récepteur :

les images les plus sublimes [*du corps*] excitent à *créer de beaux hommes* : tel est le sens de l'art, il inspire le *mécontentement* à celui qui se sent humilié par lui, et le *besoin de créer* à celui qui en a la force. La conséquence d'un drame, c'est celle-ci : « je veux être comme ce héros », — excitation de la force créatrice appliquée à nous-mêmes » (Nietzsche 1995, I : 387).

L'ivresse nietzschéenne, opérant à la fois au niveau poétique et au niveau esthétique, se rapproche donc de la notion d'enthousiasme théorisée en France durant le 18^e siècle, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où le philosophe tend de plus en plus à se rallier aux discours français sur l'art. Pareillement à l'enthousiasme, la transmission affective de l'ivresse est censée se faire par sympathie, processus par lequel une chose peut affecter à distance une autre chose qui

l'impulsion qui vient de la richesse intérieure; qui ne peut rien donner ne peut rien recevoir » (Nietzsche 1995, II 444-445).

³⁶⁵ « L'art nous rappelle des états de *vigor* animale. Il est d'une part la profusion et le jaillissement de la santé physique florissante qui se répand en images et en désirs; d'autre part, une excitation des fonctions animales grâce aux images et aux vœux de la vie intensifiée; une élévation de la sensation vitale, et un stimulant de cette sensation » (Nietzsche 1995, I : 379-380).

³⁶⁶ Nous croyons qu'il y a malentendu lorsque Paul Audi reproche à Heidegger de voir la forme comme « le domaine dans lequel l'ivresse en tant que telle devient possible » (Audi 2001 : 71). Dans la perspective de l'artiste, la forme fonde bel et bien l'ivresse dans laquelle la forme pourra ensuite advenir. Cependant, dans la perspective de l'amateur, la forme est l'élément essentiel sans lequel l'ivresse est impossible.

lui est apparentée³⁶⁷. Ce processus physiologique, pour Nietzsche, sous-tend toute forme de communication :

Entrer par la pensée dans d'autres âmes, ce n'est rien de moral à l'origine mais c'est une excitabilité physiologique du pouvoir suggestif; la « sympathie » ou ce qu'on appelle l'« altruisme » sont de simples développements de ce rapport psychomoteur que l'on attribue à l'esprit — ce que Ch. Féré appelle l'*induction psychomotrice*³⁶⁸. On ne se communique jamais des pensées; on se communique des mouvements, des signes mimiques d'après lesquels nous *remontons* à des pensées (Nietzsche 1995, I : 386).

L'œuvre d'art ne communique donc pas des idées mais, par sa forme ou par son sujet, des mouvements et des sensations; par une forme de mimétisme involontaire, elle peut stimuler et activer le récepteur, l'ivresse appelant l'ivresse³⁶⁹. Associée à la plénitude dionysiaque, cette ivresse sympathique, dans les œuvres de 1888, vient s'opposer à la vertu chrétienne de pitié, qui enjoint les individus les plus forts, les plus créatifs, à s'identifier à la souffrance des plus faibles³⁷⁰. La sympathie, dans ce cas-ci, prend la forme d'une intoxication qui conduit à

³⁶⁷ Nietzsche, d'ailleurs, développe ses réflexions sur l'art à un moment où la pensée allemande se penche sur la question du rôle de l'empathie dans l'expérience esthétique. En 1873, Robert Vischer crée le terme d'*Einfühlung* (« intropathie », ou empathie), pour désigner le rapport affectif d'un sujet avec une œuvre d'art. Chez Theodor Lipps, l'*Einfühlung* décrit le processus par lequel le spectateur d'une œuvre se projette dans ce qu'il perçoit. Pour de plus amples développements sur la question, on peut consulter l'ouvrage de Maurice Elie *Aux origines de l'empathie : fondements et fondateurs*, Nice : Ovidia, 2009, ou encore les actes du colloque *Empathie et esthétique* publiés chez Hermann en 2013.

³⁶⁸ Dans ses analyses physiologiques du mouvement, Charles Féré développera des thèses très près de celles de Nietzsche. Dans *Travail et plaisir*, il écrit : « quoi qu'en dise Kant, le jugement de goût n'est pas désintéressé, il s'impose; nous préférons les objets qui éveillent en nous un sentiment de potentialité que le sens musculaire nous transmet » (Lichtenstein, Maigné et Pierre 2013 : 206).

³⁶⁹ Selon Nietzsche, la sympathie répond à un besoin fondamental : l'homme doit vite se représenter les intentions des animaux, il s'agit de comprendre, de deviner les intentions de l'autre en l'imitant. Nietzsche fait de la sympathie la source de la pensée théorique comme des arts imitatifs — : « Plus ancienne que le langage est l'imitation des gestes, qui se fait involontairement et qui, en dépit du recul généralement imposé à la mimique et de l'acquisition de la maîtrise musculaire, est encore si forte de nos jours que nous ne pouvons regarder les mouvements d'un visage sans subir une innervation du nôtre. [...] L'imitation des gestes renvoyait l'imitateur au sentiment qu'ils exprimaient sur le visage ou le corps de la personne imitée. C'est ainsi que l'on apprend à se comprendre ». C'est par une longue accoutumance de l'oreille que l'homme est parvenu à faire de même avec la musique instrumentale : « l'oreille est dressée à interpréter immédiatement les figures musicales et finit par s'élever à un tel degré de prompt compréhension qu'elle n'a plus du tout besoin du mouvement visible et *comprend* sans lui le compositeur » (Nietzsche 1970, III : 165-166). William Nicati, l'auteur d'une *Théorie physique de la pensée* [1895] écrit qu'une œuvre d'art est capable de faire éprouver à l'amateur « ce que l'artiste lui-même a ressenti au contact des choses et des événements » (Nicati 1895 : 38). Dans *L'évolution créatrice* [1907], Bergson explique ce processus : « Quand un poète me lit ses vers, je puis m'intéresser assez à lui pour entrer dans sa pensée, m'insérer dans ses sentiments, revivre l'état simple qu'il a éparpillé en phrases et en mots. Je sympathise alors avec son inspiration, je la sens d'un mouvement continu qui est, comme l'inspiration même, un acte indivisé » (Bergson 2007 : 210).

³⁷⁰ Nietzsche développe cette thèse dans *L'Antéchrist* : « La compassion est l'opposé des émotions toniques qui élèvent l'énergie du sentiment vital : elle a un effet déprimant. C'est perdre de sa force que compatir. Par la compassion s'augmente et s'amplifie la déperdition de forces que la souffrance, à elle seule, inflige déjà à la vie.

l'inaction, à la tristesse, voire même au désespoir. La « sympathie dionysiaque », en revanche, permettrait au sujet qui en a la capacité (car elle n'est pas donnée aux épuisés) de s'identifier au mouvement, au devenir, à l'action, à la création, et d'affirmer le pouvoir tonifiant de la souffrance.

Tout cela, bien sûr, reste théorique. En dépit de sa volonté affichée de remplacer l'investigation métaphysique des causes premières par l'interprétation (ou le diagnostic) des effets physiologiques, Nietzsche pense et écrit en fonction d'un projet philosophique, et non d'une praxis artistique³⁷¹. S'il s'intéresse à la question de la création, à ses conditions ainsi qu'à ses effets, c'est qu'elle concerne directement sa pensée philosophique. Malgré tout ce qui s'est produit dans la vie intellectuelle de Nietzsche depuis *La naissance de la tragédie*, le questionnement initial ne s'est pas modifié : comment justifier une vie qui, en elle-même, n'a pas de sens? comment peut-on dépasser le nihilisme? Alors que le jeune Nietzsche répondait : par l'art, le Nietzsche de la maturité dit : par l'ivresse de la création, « ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique » : « Créer — voilà le grand rachat de la souffrance et ce qui rend la vie légère » (Nietzsche 1970, VI : 119).

5.6 Proximité de l'art et de l'ivresse : les représentations culturelles de la fin du siècle

Si Nietzsche a inauguré son œuvre sous les auspices d'un des plus grands artistes de son époque (ni Stendhal, ni Balzac, ni Baudelaire ne peuvent en dire autant), sa pensée n'a pas été en correspondance réelle avec l'art de son temps; en accordant une importance existentielle à la création, le philosophe en est venu à se détacher presque complètement des pratiques artistiques contemporaines. En ce qui concerne notre étude des croisements de l'art et de l'ivresse dans les discours du 19^e siècle, Nietzsche n'en constitue pas moins un cas de figure exemplaire. Dans son œuvre, l'art est réfléchi dans le prisme de l'ivresse et l'ivresse dans le prisme de l'art, les deux notions participant pour lui d'une seule et même problématique. Celle-ci n'appartient pas qu'à

Quant à la souffrance, la compassion la rend contagieuse. [...] La compassion contrarie en tout la grande loi de l'évolution, qui est la loi de la *sélection* » (Nietzsche 1970, VIII : 164).

³⁷¹ Nietzsche a toujours conçu l'œuvre d'art comme un cas exemplaire, mais néanmoins restreint, de l'activité structurante : « L'art, volonté de triompher du devenir, d'«éterniser»; mais borné dans ses vues, soumis à diverses perspectives. Reproduisant en petit, pour ainsi dire, la tendance du tout » (Nietzsche 1995, I : 280). « L'artiste du *passé* », note-t-il, « le petit réalisateur, qui travaille sur une matière donnée » (Nietzsche 1995, II : 311).

Nietzsche et à la philosophie : s'étant intensifiée au cours des décennies, la correspondance de l'art et de l'ivresse s'impose à la fin du siècle comme une évidence. Le parallèle, s'il ne trouve pas encore à s'inscrire dans les démarches des peintres qui commencent tout juste à profiter d'une indépendance nouvellement acquise vis-à-vis des institutions de l'art, alimente toutefois un ensemble de représentations culturelles aux multiples ramifications.

Nous en trouvons un exemple type dans la représentation de Courbet par la presse humoristique française au cours de la décennie 1860. En effet, le peintre continue à être au centre de l'attention médiatique bien après que Baudelaire se soit désintéressé de lui. Si l'époque des scandales artistiques semble révolue, les caricaturistes s'en donnent plus que jamais à cœur joie. Dans un premier temps, on prend bien sûr un malin plaisir à rapprocher l'égo surdimensionné de Courbet de son tour de taille. Or si le peintre, avec les années, a pris du coffre, c'est à cause de sa consommation excessive d'alcool. Connue de tous depuis l'arrivée de Courbet sur la scène artistique, le goût avéré du peintre pour l'alcool finit par prendre, au fil du temps, des proportions mythiques : « Son amour-propre était tellement flatté de ses succès de brasserie », écrit en 1880 Émile Gros-Kost, « qu'il en oubliait parfois ce succès de chevalet. L'eût-on poussé un peu, il en serait venu à faire beaucoup plus de cas de ses capacités bachiques que de son génie dans les arts³⁷² » (Courbet 2011 : 346). À compter de 1867, les caricaturistes ne montreront jamais Courbet sans un bock de bière, accessoire le plus souvent représenté dans un format correspondant au gabarit de l'homme³⁷³.

Pourtant, ce trait distinctif du peintre n'avait pas été mis à profit par les caricaturistes de la décennie précédente (Baudelaire n'en avait pas non plus fait mention). Que s'est-il passé pour que, tout d'un coup, la consommation de bière de Courbet devienne l'objet d'une charge contre

³⁷² Gros-Kost rapporte ensuite, à la première personne, le voyage du peintre à Munich à l'été 1869 : « La première question que l'on me pose est celle-ci : "Apportez-vous des tableaux?" Je réponds : "J'apporte une grande soif. Allons prendre une chope" ». Cette chope en appelant une autre, et une autre encore, Courbet continue à boire jusqu'à ce que toute la brasserie s'affale sur le parquet : « Le lendemain matin », poursuit-il, « je fus réveillé par de grandes clameurs. C'était la foule rassemblée sous ma fenêtre qui criait : Vive Courbet! Vive le sublime buveur! » (Courbet 2011 : 347). Maupassant aura été sensible à cette nouvelle représentation du peintre. Dans « La vie d'un paysagiste », texte publié dans *Gil Blas* le 28 septembre 1886, il esquisse ainsi le portrait de Courbet travaillant dans son atelier d'Étretat à l'automne 1869 : Sur la cheminée, une bouteille de cidre à côté d'un verre à moitié plein. De temps en temps, Courbet allait en boire quelques gorgées, puis revenait à son œuvre. Or, cette œuvre devint *La Vague* et fit quelque bruit par le monde » (Desbuissons 2010 : 75). L'alcool est ici perçu comme entretenant l'énergie nécessaire à la production d'une œuvre puissante.

³⁷³ Les 9 et 13 juin 1867, *La Lune et Le Hanneton* montrent le peintre avec un énorme bock de bière. Dans la revue de l'année 1871 du *Grelot*, Alfred Le Petit représente Courbet étreignant un bock aussi gros que lui. Pour davantage d'exemples, nous renvoyons le lecteur au panorama saisissant de la représentation de Courbet par la presse humoristique de son temps qu'ont effectué Thomas Schlessler et Bertrand Tillier dans *Courbet face à la caricature*.

sa personnalité? On pourrait bien sûr évoquer le fait que, depuis le milieu du siècle, l'alcoolisme est devenu un fléau social particulièrement apparent dans les grands centres urbains. Cela, par contre, n'explique pas tout, d'autant plus que les récriminations contre l'alcoolisme concernent avant tout l'habitude des alcools forts. La bière, à cette époque, est davantage perçue comme un aliment de consommation quotidienne que comme une source d'intoxication volontaire. La thèse de l'alcoolisme n'explique pas non plus pourquoi l'image du bock de bière apparaît précisément en 1867. Avec la tenue de l'Exposition universelle, où Courbet expose neuf toiles, l'occasion est certes belle pour se moquer encore un peu du peintre.

Figure 14 – Georges Montbard, « Courbet », *Le Polichinelle*, 7 juillet 1870 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Mais pourquoi cette instrumentalisation nouvelle de la bière dans le dispositif satirique? Parce que la bière que boit Courbet est associée, dans l'imaginaire français, à la culture

allemande, et que la Crise du Luxembourg, qui se déclenche quelques semaines avant l'inauguration de l'Exposition Universelle, fait éclater au grand jour les tensions entre la France et la Prusse, provoquant une flambée de nationalisme. Insister sur la consommation de bière de Courbet, c'est insinuer que sa peinture est étrangère au raffinement français³⁷⁴. Le séjour du peintre à Munich à l'été 1869 ne fait rien pour rétablir sa réputation; le 7 juillet 1870, dans *Le Polichinelle*, Georges Montbard achève de clarifier la dimension politique du bock en inscrivant « bière de Bavière » sur le récipient [Figure 14].

Figure 15 – Henri Demare, « La Revanche », *La Chronique illustrée*, 6 mai 1872 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Un texte resté longtemps inédit de Francis Wey, un proche de Courbet, montre que l'on n'hésitait pas, à l'époque, à rapprocher les habitudes de consommation du peintre de conduites

³⁷⁴ Nietzsche est sensible à cet imaginaire, lui qui en vient à rattacher la musique de Wagner aux goûts des Allemands, ces buveurs de bière.

antipatriotiques. D'après Wey, c'est la fréquentation de la Brasserie Andler, « où grouillaient des Prussiens politiquement féroces », qui fit en sorte « que le pauvre peintre, peu à peu, devint imprégné des idées allemandes et anti-nationales qui, douze ans après, l'ont conduit à préparer le déboulonnement de la colonne Vendôme » (Desbuissons 2010 : 79-80). L'implication de Courbet dans la Commune ne fait effectivement que confirmer les soupçons de l'opinion publique : quoi de plus prévisible que ce buveur de bière s'en soit pris à un monument célébrant la victoire de Napoléon à Austerlitz? Après l'épisode de la colonne Vendôme, les caricatures méprisantes se font nombreuses³⁷⁵. Le 6 mai 1872, dans *La Chronique illustrée*, Henri Demare montre Courbet fumant sa pipe, assis au sommet d'un immense bock de bière que tente de faire basculer une foule en colère. « Déboulonnons Courbet! », crient les émeutiers, l'un d'eux ayant même pensé à apporter un éteignoir pour la pipe du peintre [Figure 15]. La caricature, comme son titre l'indique, illustre bien la revanche des Parisiens contre l'artiste intoxiqué d'idées anti-françaises. Cette revanche prendra effet dès le rétablissement de la République, Courbet étant contraint d'assumer seul les frais de la reconstruction de la colonne.

Face au traumatisme de la Commune, le premier réflexe est donc d'identifier des coupables. Si Courbet est un bouc-émissaire de choix, l'alcool en est un autre, comme ce fut le cas après la Terreur révolutionnaire. « L'ivrognerie était l'aliment de cette révolution crapuleuse », écrit le critique Paul de Saint-Victor, qui ajoute : « Une vapeur d'alcool flottait sur l'effervescence de la plèbe. La bouteille fut un des “instruments de règne” de la Commune. Ses bataillons marchaient en titubant au combat » (Nourrisson 1989 : 207-208). Sans « toute la rage de l'ivresse », rajoute un certain docteur Jolly dans le *Bulletin de médecine*, « aucun peuple du monde n'aurait pu commettre les cruels attentats, les horribles saturnales dont nous avons été témoins » (Nourrisson 2013 : 229). Avec la « Société patriotique de Tempérance », qui deviendra au début de l'année 1873 la « Société Française de Tempérance », l'état entame un combat contre l'alcoolisme. Mais si l'état réprime ce qu'il juge être la cause du désastre, il néglige de s'occuper de ses effets. Pendant la guerre franco-prussienne, les injections de morphine se sont multipliées, et l'on retrouve bientôt à Paris une foule de toxicomanes qui continuent de recourir à la drogue.

Au milieu de la décennie 1870 se fait donc ressentir un durcissement de ton vis-à-vis des intoxicants qui, de simples curiosités scientifiques et esthétiques, deviennent de véritables

³⁷⁵ Dans *Les hommes de la Commune*, Alexandre Dupendant représente Courbet auréolé et habillé à la romaine sur ce qui semble être la colonne Vendôme, avec une pioche dans sa main droite et un bock de bière dans la gauche.

poisons de l'esprit. Il n'est d'ailleurs pas inutile d'observer que c'est à ce moment que Nietzsche se met à se servir de la référence au narcotique pour étayer sa critique de l'art et de la culture de son temps (dans *La naissance de la tragédie*, l'ivresse opérait dans un cadre plus métaphorique, trahissant son rattachement à l'imaginaire du premier romantisme dans lequel Schopenhauer avait ébauché ses principales thèses sur la volonté). Même si elles n'ont pas toutes la même portée philosophique, ces critiques, qui, en un sens, avaient été préfigurées par Baudelaire, sont à l'époque monnaie courante. Nombreux sont ceux qui, s'aidant du modèle explicatif de la physiologie, se prononcent sur l'état général de la culture européenne. Face à la dissolution des institutions de l'art et à la perte d'un consensus autour des valeurs esthétiques cardinales, les diagnostics se multiplient et viennent suggérer l'idée d'une « dégénérescence » culturelle généralisée³⁷⁶ (dans les écrits de Bénédicte Augustin Morel, de Jean-Marie Guyau, mais surtout de Max Nordau qui, en 1892, en publie le manifeste éponyme).

Plus que jamais, on s'inquiète de voir l'artiste recourir à des ivresses auxquelles il semble prédisposé. On en impute la faute aux grands prédécesseurs, à De Quincey et à Baudelaire, dont les œuvres se seraient transmises à la manière d'une contagion : le 19^e siècle, clame Morel, « a poétisé des types maladifs ou passionnés, qui, à leur tour, ont agi avec assez de puissance sur les esprits pour les entraîner dans le vertige de l'imitation! » (Rigoli 2001 : 436). Rien ne semble pouvoir freiner la contagion. L'esthète de la fin du siècle, à l'en croire cette chronique du *Gaulois* du mois de mars 1890, présente un portrait caractéristique :

Vingt-cinq ans. Poète. A lu *Les Paradis artificiels* de Baudelaire; *Les Confessions d'un mangeur d'opium* de Quincey. A cru dès lors indispensable à sa gloire future de s'imprégner d'alcool, d'opium, de haschich et d'autres stupéfiants. À bout d'impressions rares — oh! très rares — s'est rabattu sur la morphine. Chaque fois qu'il se pique, croit accomplir un acte de génie et travailler pour l'Œuvre future. Prépare une plaquette dédiée à la Divine et Subtile morphine, avec dessins effrayants, tirage de luxe et néant de pensée. A pour sa seringue de Pravaz des vénération d'apothicaire. Se dit fin-de-siècle — n'est qu'abruti (Yvovrel 1991 : 128).

Comment les artistes réagissent-ils à ces insultes? Certains d'entre eux devançant les accusations de dégénérescence et, dans les mots de Max Milner, se font un drapeau de « cette décadence qu'on leur jette à la figure » (Milner 2001 : 60). En 1878, le poète Émile Goudeau fonde un club

³⁷⁶ Avec la montée des nationalismes, la perspective d'un affaiblissement généralisé de la population constitue une proposition alarmante : « Paris toxicophile », accuse Josephin Péladan, « donnera une prochaine génération si lamentable que les Mongols n'auront point de peine un peuple de malades » (Milner 2001 : 190).

littéraire du nom des Hydropathes, signifiant littéralement : ceux que l'eau rend malades³⁷⁷. Comme c'était le cas au début de la Monarchie de Juillet, l'allusion à l'intoxication devient le signal de ralliement de la bohème (cf. p. 127). La référence de choix, cependant, n'est plus le punch d'Hoffmann qui, flambé, pouvait toujours symboliser l'embrasement créateur, mais l'absinthe, mixture alcoolisée dont la couleur verte évoque plutôt une altération de la santé. On se réfère aussi souvent au haschich et à l'opium de Baudelaire³⁷⁸. Dans un article intitulé « Science et poésie » [1889], Paul Bourget finira par s'écrier :

Ils ont inventé un art de décadence, disent les uns, de renaissance, disent les autres, art personnel, suraigu et affamé d'au-delà, — un art de haschisch et d'opium, qui correspond bien aux nécessités sociales que j'ai tenté d'analyser après vous. Oui, un art de haschisch et d'opium! pourquoi pas? (Milner 2001 : 60).

Jamais depuis les premières années du romantisme en France les rapports de l'art et de l'ivresse n'avaient-ils été aussi explicites. D'ailleurs, les liens se font essentiellement pour la même raison : ils émanent dans les deux cas d'une réaction d'incompréhension devant les altérations du canon artistique. Historiquement, ces deux moments sont effet ceux d'un ébranlement du cadre institutionnel qui délimitait le champ d'action de l'art. Si c'est, généralement parlant, une même cause qui motive les allusions à l'ivresse, le ton et la teneur des discours se sont cependant modifiés entre 1830 et 1880. Au début de la Monarchie de Juillet, le danger est d'abord conçu comme venant de l'extérieur — comme l'épidémie de choléra se déplaçant d'est en ouest. Bien qu'elle menace de contaminer les artistes, on croit être en mesure d'en contrôler la diffusion. L'ivresse n'est toujours qu'une fièvre passagère, une mode, que les jeunes artistes un peu naïfs finiront par délaisser. En 1880, la critique physiologique ne repose plus sur un soubassement fantastique : la menace, bien réelle, vient de l'intérieur. Comme un cancer, elle se développe lentement, insidieusement et inéluctablement; l'art qui en est affecté s'engage en effet dans une voie d'où il est très difficile de revenir. L'ivresse, ou l'intoxication, ne relève plus d'une

³⁷⁷ Six ans plus tard, Joris-Karl Huysmans publie *À rebours*, roman naturaliste ayant pour sujet ce maniérisme de la décadence qui apparaît à l'époque. Des Esseintes, le protagoniste, est le modèle du raffinement morbide de cette fin de siècle.

³⁷⁸ Adolphe Retté n'hésite pas à rééditer les expériences baudelairiennes, quitte à les plagier dans son « Du haschich », publié en 1890 par *La Wallonie*. Arnould de Liedekerke, dans son étude de l'opium à la Belle Époque, observe : « Poser au haschichin, s'entourer du prestige des poisons, prolonger la légende du poète maudit des *Paradis artificiels* dans une époque et dans un milieu confits en dévotion baudelairienne, c'était un excellent moyen d'attirer les regards » (Liedekerke 2001 : 154).

excentricité individuelle sans incidence majeure pour l'ordre établi. Cependant, les expositions grand public ayant fait leur temps, les artistes plus novateurs ne prêtent plus flanc aux insinuations de la critique. Par conséquent, ce ne sont plus tant des individus qui sont ciblés (Byron, Hoffmann, Delacroix, Courbet), mais la figure même de l'artiste moderne.

Qu'en est-il des peintres? À partir de l'impressionnisme, ils sont libres de représenter les sujets de leurs choix et de fréquenter les endroits de leur préférence. On les retrouve fréquemment dans les cafés, les bistrotts les cabarets et les guinguettes, lieux où ils côtoient l'ivresse. Si, dans certains cas, ils adoptent eux-mêmes des conduites licencieuses, celles-ci ne se traduisent jamais en attitudes poétiques. Ni Gauguin, ni Van Gogh ne conçoivent de lien entre leurs habitudes de consommation et leur art³⁷⁹. À ce titre, le cas le plus exemplaire est peut-être celui de Toulouse-Lautrec. Cet alcoolique notoire plongé au cœur de toutes les intoxications proposées par le milieu du divertissement de Montmartre pratique un art de design expérimentant les compositions plutôt que les états de conscience modifiés.

Comparativement au système académique, le système marchand-critique émergent avec l'impressionnisme tolère et encourage les expérimentations formelles. Celles-ci restent cependant incompatibles avec les excentricités procédurières. Pourquoi les peintres se prêteraient-ils à celles-ci alors qu'ils ont enfin une clientèle prête à les suivre dans leurs expérimentations et qui, bientôt, les invitera à rivaliser d'originalité? La logique de l'innovation, inhérente à la structure du milieu de l'art qui conditionne de plus en plus les pratiques, ne ménage pas de place aux dérèglements induits par l'ivresse. Alors que l'imaginaire de l'art, du point de vue théorique, et au plus près de l'imaginaire de l'ivresse, il ne peut pas encore y avoir de rencontre. Dans les prochains développements, nous verrons de quelle manière le parallèle de l'art et de l'ivresse en vient à acquérir une effectivité dans les pratiques de certains peintres du 20^e siècle.

³⁷⁹ Dans sa biographie du peintre, David Sweetman suggère que la blessure subie par Gauguin lors d'une violente altercation au port de pêche de Concarneau (il a le tibia fracturé) aurait eu des incidences sur sa production artistique : « La douleur est atroce et le docteur lui prescrit de la morphine, à laquelle Gauguin ajoute son propre anesthésique : il ingurgite de fortes quantités d'alcool qui ne peuvent que le plonger dans une totale hébétude. Les effets de son état se retrouvent dans la qualité du travail qu'il a fourni au cours de ces deux mois de repos forcé. Confiné dans sa chambre, il ne pourra que réaliser quelques estampes, et il est facile de voir dans ses transferts de couleurs, avec leurs contours flous et leurs tons délavés, un écho de cette demi-inconscience euphorique provoquée par la combinaison de la drogue et de l'alcool » (Sweetman 1995 : 408).

PARTIE II
L'IVRESSE À L'ŒUVRE

CHAPITRE 6

LA PEINTURE À LA RENCONTRE DE L'IVRESSE

Eh bien! Il me semble que je vois le soleil double
Et deux fois la ville de Thèbes avec ses sept bouches.
— Euripide, *Les Bacchantes*

Notre thèse nous a jusqu'ici montré l'étendue des résonances de l'imaginaire de l'ivresse dans l'élaboration des discours modernes sur la peinture. Situés à l'intersection de l'esthétique et de la physiologie, ces discours sont révélateurs d'une transformation majeure de la perception au 19^e siècle, bouleversement dont Jonathan Crary, dans *Techniques of the Observer*, a dressé un panorama pour le moins saisissant. Jean Lacoste, dans une étude portant sur Walter Benjamin, a bien résumé la ligne directrice de l'ouvrage de Crary :

Le visible échappe à l'ordre neutre et intemporel de la chambre noire pour se soumettre à la physiologie et à la temporalité instables du corps humain. L'observateur n'est plus un spectateur neutre qui enregistre et mesure les rapports des choses dans un espace rationnel, mais un corps vivant, actif, qui n'est percevant que dans la mesure où il consent un certain effort musculaire, dans la durée, et au prix d'une certaine fatigue (Lacoste 2003 : 221-222).

Autrement dit, le corps ne fait plus interférence à la perception, il est son vecteur même. C'est dans la dislocation du modèle classique de la chambre noire, modèle postulant un rapport transparent entre le sujet et le monde, que l'ivresse devient une expérience susceptible d'être exploitée à des fins heuristiques.

En considérant l'émergence de la physiologie et l'apparition, au 19^e siècle, de nouvelles « machines à voir » (stéréoscope, kaléidoscope, phénakistiscope) comme autant de symptômes d'une transformation des schèmes perceptifs classiques, Crary en vient à s'intéresser aux expérimentations picturales du modernisme. Se penchant sur le cas de William Turner³⁸⁰, il constate que l'éclatement du système perceptif traditionnel (dont la *Théorie des couleurs* de Goethe constituerait selon lui le principal cas de figure) n'a pas été sans incidences sur la pratique de la peinture. À ce sujet, Crary croise des idées qu'avait développées avant lui Pierre Francastel

³⁸⁰ Le dernier chapitre de *Techniques of the Observer*, qui traite spécifiquement de Turner, s'intitule « Visionary Abstraction ».

lors de ses analyses sur les transformations de l'espace pictural en Occident. Dans ses *Études de sociologie de l'art*, Francastel écrivait :

Attachés à la scénographie, les générations classiques ont conçu l'homme comme un acteur sur le théâtre du monde; elles l'ont toujours représenté sur une sorte d'estrade fixe; elles l'ont imaginé dans un cadre rigide, quasi extérieur à lui; elles ont pris un recul nécessaire pour le situer sur son plateau en se tenant, comme pouvait se tenir Poussin, l'œil fixé sur le côté de la boîte (Francastel 1989 : 213).

Le peintre classique, pour élaborer son espace scénique et y disposer ses figures, se tient en effet à distance du spectacle dont il présume la stabilité. Pour Francastel, c'est avec l'impressionnisme que ce dispositif s'écroule entraînant avec lui le « théâtre de l'expression des passions » qu'avait maintenu la peinture romantique (Francastel 1989 : 213), ainsi que nous avons pu l'observer au sujet de Delacroix.

L'impressionnisme pourrait en effet constituer l'aboutissement d'un processus amorcé dès le début du 18^e siècle : le passage d'une conception de la peinture qui juge le travail du peintre (présupposé neutre) à la lumière de sa juste saisie des apparences (présupposées fixes) et de leur organisation logique dans un ensemble qui soit lisible, c'est-à-dire représentatif d'une certaine structure sociale, d'un certain système de valeurs (présupposé éternel), vers une conception de la peinture qui s'intéresse à l'œuvre comme à la trace du rapport singulier d'un peintre, en tant qu'agrégat mobile de sensations disparates, d'affects fuyants et insaisissables, de pensées fulgurantes et éphémères, — bref, en tant que *corps* —, à un monde sans cesse transformé, révolutionné, réorganisé, réimaginé³⁸¹. Dans ce dernier modèle, objet perçu et sujet percevant s'entremêlent, se conditionnent réciproquement; l'œil n'est plus l'écran passif sur lequel s'imprime le monde; il devient lui-même producteur d'images en exploitant les phénomènes de persistance rétinienne que Crary a brillamment étudiés en se penchant sur les cas de Goethe et de Joseph Plateau ou, encore, en poursuivant les visions hallucinatoires, auxquelles s'est intéressée

³⁸¹ Nous sommes ici redevable de la distinction de trois régimes des arts opérée par Jacques Rancière : 1. Le régime éthique (fondé sur la stricte répartition des tâches dans la cité telle que la conçoit Platon dans *La République* et qui opère par la rationalisation des corps et de leurs mouvements); 2. Le régime représentatif (reposant sur le constat d'un dédoublement du monde sensible par la parole et où le monde de l'art entre pour une première fois dans un rapport d'analogie globale avec le monde politique, un monde hiérarchisé, organisé, au même titre que l'art dans *La poétique* d'Aristote); et 3. Le régime esthétique, ou « moderne », qui renverse le primat de la parole sur l'image, de l'autorité sur le fait observable, de l'esprit sur le corps, et qui sape les conceptions hiérarchisées de la société comme de l'art. Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris : Fabrique, 2000.

la physiologie française du milieu du 19^e siècle, avec Alexandre Brierre de Boismont et Jacques-Joseph Moreau de Tours.

C'est dans le cadre de cette révolution globale de la perception qu'entre en scène une nouvelle classe de substances dont l'usage n'est plus simplement thérapeutique; on constate qu'elles opèrent, chez le sujet qui les consomme, une réorganisation sensorielle permettant un contact renouvelé avec un monde de toutes parts bouleversé. À un moment où les discours sur la peinture cherchent encore des solutions de rechange aux conceptions héritées de Platon (l'enthousiasme) ou d'Aristote (la mélancolie), les psychotropes viennent enrichir la physiologie des dispositions créatrices en tissant tout un réseau de correspondances entre, d'une part, l'expérience esthétique et celle de l'ivresse et, d'autre part, la vision singulière de l'artiste et celle que procurent généralement les drogues chez tous ceux qui les consomment.

Étant donné ces points de contacts multiples entre l'ivresse et la peinture, il peut paraître surprenant de n'avoir jusqu'ici croisé aucun peintre (hormis, peut-être, Delacroix) qui se soit penché sur les possibilités offertes par les dérèglements poétiques, chimiquement induits ou non. Il ne faut pas chercher bien loin pour trouver la cause historique de ce désintérêt : les peintres qui, depuis le début du 19^e siècle, désertent de plus en plus le système académique, cherchent d'abord à légitimer leurs pratiques et à introduire leurs œuvres dans un circuit parallèle d'exposition et de vente. Il s'agit en premier lieu de trouver, pour ces nouveaux produits, une clientèle appropriée. Ni l'impressionnisme, ni le postimpressionnisme, ni le symbolisme n'ont eu intérêt à cultiver volontairement la déraison et à s'aventurer dans les voies de l'ivresse (cf. p. 238).

Dans ce second volet de notre thèse, cependant, nous verrons des peintres modernes s'ouvrir aux dérangements perceptifs induits par les intoxicants, et même inclure ceux-ci dans des protocoles expérimentaux à caractère systématique. En nous penchant sur la manière dont l'ivresse migre des premiers discours modernistes aux pratiques des peintres du 20^e siècle, nous aurons l'occasion d'observer un phénomène pour le moins intrigant : nous remarquerons ainsi qu'après avoir participé à l'émergence d'une conception moderne de l'art, chez Stendhal et Baudelaire particulièrement, l'ivresse se pratique généralement dans le cadre d'une renonciation au projet avant-gardiste. Les prochaines pages nous serviront à préciser les principaux enjeux de ces pratiques picturales de l'ivresse et à les situer par rapport au développement des avant-gardes historiques.

6.1 Échos de la bohème parisienne : pour toute peinture, une ivresse

Au tournant du 20^e siècle, l'ivresse prisée par les artistes de la bohème est celle des opiacés. Facile d'accès, car il est rapporté par les marins revenus d'Indochine, l'opium est à la Belle Époque une drogue exotique qui permet de transfigurer en jouissance esthétique le sentiment de déliquescence culturelle qui semble avoir envahi toute l'Europe. Comme le constate Jean-Jacques Yvorel :

le problème n'est pas de trouver un représentant des arts et des lettres [*de la Belle Époque*] ayant fumé de l'opium, mais un qui ne l'ait jamais fumé, même si tous ne sont pas des opiomanes invétérés (Yvorel 1991 : 175).

Associé depuis le romantisme anglais à la rêverie poétique, l'opium rejoint pour une première fois une clientèle de peintres. Picabia, par exemple, en partage l'habitude avec Apollinaire³⁸². Picasso, qui le découvre à l'automne 1905 auprès d'un couple d'habitues de la Closerie des Lilas, le fume lors de soirées chez l'excentrique Baron Pigéard, fondateur de l'Union Maritime de la Butte Montmartre. Fernande Olivier, qui accompagne le peintre, se souvient de ces expériences : « Les amis, plus ou moins nombreux, mais fidèles, installés sur des nattes, connurent là des heures charmantes et pleines d'intelligence, de subtilité » (Yvorel 1991 : 176). Picasso aurait dit à Cocteau qu'il se dégageait de l'opium « l'odeur la moins bête du monde ». John Richardson, un des biographes du peintre espagnol, a même proposé de voir dans les œuvres de la « période rose » les effets de cette drogue³⁸³ (Hughes 1999 : 164).

Ces rêveries privées, qui prolongent en quelque sorte l'atmosphère symboliste de la fin du siècle précédent, prennent en 1905 une tournure radicalement différente. Avec l'apparition des peintres qui seront qualifiés de « fauves » au Salon d'Automne, c'est l'intoxication picturale qui vient métaphoriquement occuper l'avant-scène et fait l'objet de débats. « Matisse rend fou...

³⁸² Apollinaire, en plus de fumer l'opium, aurait, selon une rumeur rapportée par Théo Varlet, reconstitué chez lui les dégustations de *dawamesk* (Varlet 2003 : 125).

³⁸³ Un jeune peintre allemand du nom de Karl-Heinz Wiegels (le Krauss du *Quai des Brumes* de Pierre Mac Orlan), voisin de Picasso au Bateau-Lavoir, est aussi un habitué de ces soirées (Yvorel 1991 : 175-176). Le 1^{er} juin 1907, il absorbe un cocktail d'éther, de haschich et d'opium et se pend. Picasso, qui découvre le cadavre, aurait juré à partir de ce moment de ne plus toucher à cette dernière drogue (Dominguez-Leiva 2007, II : 98). Il faut dire que la fameuse « Affaire Ullmo », qui voit un officier de marine invoquer à sa défense la prise d'opium dans un cas de haute trahison, vient mettre en terme à l'impunité relative dont jouissait auparavant les amateurs d'opium. Ouvert en février 1908, le procès conduira directement à l'ajout de la substance à la liste des produits prohibés.

Matisse est pire que l'absinthe ». Cette inscription maculant les murs de Montmartre au début du siècle est symptomatique d'une montée soudaine de fièvre [Figure 16].

Figure 16 – Henri Matisse, *La femme au chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,65 x 59,69, Musée d'art moderne, San Francisco [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Mais l'exubérance des couleurs et la virulence de la touche des peintres fauves ne réussissent pas à masquer leur idéal constructif. Derrière le « pot de peinture jeté à la face du public » dénoncé par Camille Mauclair, il y a « l'esprit de système » perçu par Maurice Denis, commentaire dont nous trouvons un écho chez André Gide :

Je suis resté longtemps dans cette salle. J'écoutais les gens qui passaient, et lorsque j'entendais crier devant Matisse : « C'est de la folie! », j'avais envie de répliquer : « Mais non, monsieur ; tout au contraire. C'est un produit de théories » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1905).

Bien qu'elle semble relever de l'esprit de contradiction, l'accusation de Gide met en relief le caractère systématique de la démarche de Matisse au début du siècle : il s'agit moins pour lui d'affranchir le corps de ses contrôles rationnels que d'assimiler, en les combinant, les principales avancées postimpressionnistes (la touche de Van Gogh, la lumière de Seurat et la construction par plans colorés de Gauguin). Malgré son impétuosité, la peinture de Matisse ne doit rien à l'ivresse.

C'est plutôt en Maurice Utrillo, l'auteur présumé de la boutade dirigée contre Matisse, que nous trouvons la figure type du peintre intoxiqué. Selon son ami Francis Carco, Utrillo aurait plus que tout autre artiste de son temps revendiqué l'injonction baudelairienne « *il faut toujours être ivre*, pour en faire sur lui de quotidiennes démonstrations » (Carco 1956 : 23-24). Démonstrations qui, toujours selon Carco, n'auraient eu aucune commune mesure avec les expérimentations éthyliques du siècle précédent (exception faite des dix-sept bouteilles de vin qu'aurait bues Balzac, cf. note 239) : « j'ai la certitude que le nombre de litres qu'Utrillo était capable d'engloutir dans une nuit, aurait rendu Hoffmann perplexe en dépit de tous ses calculs » (Carco 1956 : 124). Ce n'est pas la concentration de l'alcool qui stimule l'artiste, mais la stupéfiante quantité qu'il ingère. Ce qui n'empêche pas Carco d'affirmer, dans sa biographie du peintre, que « c'est aux excès de boisson, — souvent les plus ignobles, — qu'il était redevable d'une part de son génie » (Carco 1956 : 90).

Figure 17 – Maurice Utrillo, *La Butte Pinson* 1909, huile sur bois, 73 x 55,5, Galerie Rosengart, Lucerne [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Encore faudrait-il s'entendre sur ce qui constitue le « génie » d'Utrillo, ce peintre que l'histoire de l'art a rejeté dans les marges du modernisme d'avant-guerre. Dans son œuvre, nul signe de l'intensité chromatique ni des explorations formelles de la peinture contemporaine la

plus novatrice; nulle trace apparente, non plus, de ses excès de boisson. Paysagiste, Utrillo arrive sur la scène artistique à un moment où les études en plein air tombent en défaveur. Au crépuscule de l'impressionnisme, il continue de représenter la ville — « bistrots, débits, buvettes, bouchons, caboulots, guinguettes de banlieue » —, mais en ne prenant même plus la peine de solliciter l'impression dans une quête expérimentale de l'instant : les cartes postales de Montmartre³⁸⁴ lui suffisent amplement pour fixer le motif [Figure 17].

Dans ses quartiers³⁸⁵, le peintre recopie scrupuleusement des compositions photographiques anonymes, une démarche qui, selon Francis Carco, donne la preuve de son « manque total d'imagination » (Carco 1956 : 132). Comme nous pourrons l'observer dans les prochains chapitres, les pratiques picturales de l'ivresse accusent souvent une répétitivité motrice qui les singularise par rapport aux explorations littéraires de l'ivresse, lesquelles sollicitent davantage l'imagination. Le peintre, contrairement à l'écrivain, peut s'abandonner à la jouissance d'un geste déjà affranchi des exigences de l'articulation syntaxique. Dans un sens, l'ivresse pousse paradoxalement la peinture à retourner à sa qualité d'art mécanique. L'invention se manifeste alors dans l'ordre du quantitatif : la plus ou moins grande quantité de pigment utilisé, la plus ou moins grande économie de la touche, la plus ou moins grande amplitude du geste, la plus ou moins grande extension d'une série d'œuvres autour d'un même motif.

À Paris, Utrillo partage le titre de peintre de l'ivresse avec Amedeo Modigliani, son collègue pour qui, écrit Carco, il a « une admiration d'artiste et de buveur » (Carco 1956 : 63). L'amitié entre les deux hommes se serait une fois transformée en véritable collaboration nouant l'ivresse et la peinture :

entraîné par Modi chez l'ami qui l'avait à sa charge, Utrillo brossa deux grandes toiles que cet ami paya puis, ébloui d'avoir autant d'argent en poche, se saoula effroyablement. On pense que Modi ne le laissa pas boire seul. Tous deux ivres, le lendemain, eurent l'idée de décorer, à leur façon, la petite salle de la gargote, et, rivalisant l'un et l'autre de rapidité, à l'étonnement de la clientèle, ils couvrirent une paroi du mur de figures et de paysages que la patronne n'apprécia pas suffisamment à leur gré. Néanmoins, ils vidèrent des litres, le match fini, sortirent en poussant des cris et jusqu'au soir traînèrent dans les cafés. — Utrillo est le plus grand peintre! clamait à la foule qui les escortait Modigliani, il sait boire. — Non. Toi d'abord, ripostait Utrillo (Carco 1956 : 63-64).

³⁸⁴ La carte postale connaît son âge d'or au début du 20^e siècle (1900-1920). C'est en 1904 que l'on autorise à écrire sur le côté recto de la carte, ce qui laisse l'image photographique la possibilité d'occuper toute la surface verso.

³⁸⁵ Utrillo ne descend dans la rue que pour aller intimider les paysagistes installés sur le pavé; il aurait s'agi d'un jeu, écrit Carco, visant à se faire payer un verre (Carco 1956 : 131).

Dans leur état second, les deux peintres se complètent³⁸⁶ : à Utrillo les édifices, les commerces et les *rues*, à Modigliani les corps, les figures, les *visages*; le premier usant probablement de sa couleur de prédilection, le rouge, le second de sa complémentaire, le vert [Figure 18].

Figure 18 – Amedeo Modigliani, *L'homme assis*, 1918, huile sur toile, 93 x 55, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Carl Einstein écrit au sujet de Modigliani : « Il arrivait que l'alcool l'entraîne à barbouiller de la couleur sur la toile; c'était la couleur de la transe, le vert trouble et vitreux de l'absinthe³⁸⁷ » (Einstein 2011 : 90). Cette comparaison qu'effectue Einstein entre la couleur dominante des

³⁸⁶ Se voyant l'objet d'une même rumeur, Utrillo et Modigliani font apparaître un topique de l'imaginaire pictural de l'ivresse : celui du peintre alcoolique exploité par son marchand. Alors que Carco rapporte qu'un certain Monsieur Gay, marchand de tableaux et tenancier d'un bar dénommé *Le Casse-Croûte*, « enfermait Utrillo, le séquestrait, quitte à lui apporter de temps à autre un litre en échange d'un tableau » (Carco 1956 : 50), Gilbert Carrier écrit « le marchand de tableaux Chéron enfermait Modigliani dans une cave, avec une toile, un modèle et une bouteille d'alcool » (Garrier 1995 : 278). On joue de toute apparence ici sur le thème de l'artiste moderne victime d'exploiteurs que sa misère matérielle le contraint à fréquenter.

³⁸⁷ Adeptes du haschich et de la cocaïne (Yvrel 1991 : 176), Modigliani est aussi un habitué des soirées d'opium du Baron Pigeard (cf. p. 243).

toiles de Modigliani et celle de son alcool de prédilection n'a évidemment aucun fondement scientifique. Mais ce commentaire, qu'on peut considérer comme un glissement interprétatif, est un bon indicateur d'une tendance de la critique du début du siècle à expliquer l'éclectisme stylistique en peinture par la variété des substances intoxicantes disponibles dans la capitale française.

Figure 19 – Joseph Hémard, *La vue du cubisme est un stupéfiant* (date et lieu de publication inconnus³⁸⁸) [ILLUSTRATION RETIRÉE]

Les ivresses du vin ou de l'absinthe n'expliquent pourtant pas la radicalité de la peinture qui apparaît après l'explosion fauviste. Avec les *Demoiselles d'Avignon* [1907], Picasso passe pour avoir troqué l'opium de sa période rose pour un poison plus violent : « Ta peinture », lui aurait dit Braque, « c'est comme si tu voulais nous faire manger de l'étoffe ou boire du pétrole pour cracher du feu! ». Après Modigliani et Utrillo, c'est Braque et Picasso qui font duo; mais ils ne peignent pas dans l'ivresse de beuveries improvisées, menant plutôt en parallèle leurs arides

³⁸⁸ Cette caricature fait écho à un dessin de Cham illustrant, dans *Le Charivari*, la réaction d'un spectateur aux œuvres montrées par Courbet dans son Pavillon du Réalisme. La légende du dessin, qui montre un homme auquel on fait sentir des sels, indique : « État alarmant dans lequel se sont trouvés plusieurs membres du jury après être restés quelques instants sous influence de la peinture de Courbet » (Schlesser et Tillier 2007 : 68).

recherches formelles. Peintres-apothicaires, ils préparent dans la sobriété les dissolvants de l'espace pictural conventionnel³⁸⁹, auquel il font subir une fragmentation proprement hallucinatoire [Figure 19].

Des années plus tard, Aldous Huxley retrouvera les formes et les espaces fragmentés du cubisme analytique dans l'univers perceptif de la mescaline :

Table, chair and desk came together in a composition that was like something by Braque or Juan Gris, a still life recognizably related to the objective world, but rendered without depth, without any attempt at photographic realism. I was looking at my furniture, not as the utilitarian who has to sit on chairs, to write at desks and tables, and not as the cameraman or scientific recorder, but as the pure aesthete whose concern is only with forms and their relationships within the field of vision or the picture space. But as I looked, this purely aesthetic, Cubist's-eye view gave place to what I can only describe as the sacramental vision of reality (Huxley 2009 : 21-22).

Selon Huxley, les configurations cubistes témoignent d'un rapport strictement esthétique (au sens kantien de désintéressement) au monde, rapport non-pragmatique tenant à certains égards de l'illumination mystique. Le travail cubiste exige en effet un tel contournement des habitudes perceptives que Carl Einstein, dans *L'art du XXe siècle*, affirmera qu'il se fonde sur une « hallucination irrationnelle³⁹⁰ » (Einstein 2011 : 131). Jean Paris, dans *L'espace et le regard*, soutient de même qu'il est possible de rapporter le cubisme « à cette absolue soudaine du visible, terme d'un long, immense et raisonné dérèglement, qui caractérise aussi l'illumination » (Paris 1965 : 297).

Absoudre le visible; formule proustienne³⁹¹ qui pourrait caractériser la singularité de l'approche cubiste vis-à-vis de la tradition impressionniste. Le peintre cubiste ne se fie pas plus à la sensation directe qu'à la convention picturale : devant l'objet, il fait l'effort d'un nouvel

³⁸⁹ Dans *La cocaïne, étude d'hygiène sociale et de médecine légale*, les docteurs Maurice Courtois-Suffit et René Giroux laissent entendre qu'un changement dans la drogue de prédilection de la bohème aurait conduit à une évolution stylistique conséquente. L'abus de cocaïne expliquerait à leur avis la facture trouble, le dédoublement des objets et la diffraction des couleurs du cubisme analytique (Brau 1968 : 291). Le choix du registre métaphorique est ici délibéré et il évoque certaines réactions d'époque à la déconstruction cubiste.

³⁹⁰ Bien qu'il ne s'en contente pas : « On n'en reste pas aux divagations du dionysiaque, au contraire, on les transforme en précision apollinienne » (Einstein 2011 : 130). Picasso, par exemple, ne s'attarde pas « dans la pauvre hallucination stagnante comme les mystiques paralysés qui tournent, sans cesse moutonniers et ravis, autour de leur centre vide » (Einstein 2011 : 134).

³⁹¹ Proust écrit dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion ».

apprentissage intégral de la forme en tant que donnée relative conditionnée par un espace spécifique et une durée. Dans sa toile, il témoigne de cette expérience, participant d'un processus que Victor Chklovski, dans *L'art comme procédé* [1917], qualifiera de « défamiliarisation » [*ostranenie*]. Il s'agit, pour l'artiste, de s'affranchir des automatismes de la vision ordinaire pour proposer une image qui n'enclenche pas chez le récepteur une identification spontanée à un objet existant en dehors de l'œuvre :

Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu; le procédé de l'art est le procédé d'« étrangement » des objets, un processus qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet* (Chklovski 2008 : 23-24).

La notion de défamiliarisation permet ainsi d'envisager le cubisme sous l'angle de la poétique : c'est la vision du peintre qui prime et la manière dont il la suscite dans toute sa durée chez l'observateur. Il est entendu que le cubisme n'expérimente pas l'ivresse. Mais, en recourant à un regard « défamiliarisé », il rend expérimentable tout mode alternatif de la vision.

Figure 20 – Francis Picabia, *New York*, 1913, gouache, aquarelle et crayon sur papier, 55,8 x 75,9, Museum of Modern Art, New York [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Il est d'autres peintres qui cherchent à traduire les dérèglements de la vision ordinaire. S'inspirant probablement de la théorie des correspondances entre signe et mouvement qu'il

trouve dans *L'art et le geste* [1910] de Jean d'Udine, Francis Picabia expérimente pour sa part une peinture non-figurative qui serait la traduction visuelle de certains états corporels comme peut les susciter la danse. *Edtaonisl*, un grand tableau présenté au Salon d'Automne 1913, constituerait ainsi la transposition picturale d'une danse hindoue de Stacia Napierkowska à bord du transatlantique qui, plus tôt la même année, conduisait le couple Picabia à New York. La découverte de cette ville a par ailleurs sur le peintre l'effet d'une véritable ivresse, état qu'il cherchera à transposer dans certaines œuvres de l'époque. Arnauld Pierre, dans le 75^e numéro des *Cahiers du musée national d'art moderne*, écrit : « On pourrait dire que les motifs fournis par la ville moderne agissent un peu à la manière des stupéfiants que le peintre consommait dans les frasques où Apollinaire l'accompagnait » [Figure 20].

Avec l'arrivée du cubisme analytique, les expérimentations formelles s'enchaînent frénétiquement sur le fond du développement en crescendo de l'avant-garde. Passé 1910, le temps n'est plus aux rêves, aux visions et aux replis sur soi caractéristiques du romantisme : « *Ce point de vue-là* », écrit Fernand Léger, « *je veux l'ignorer toute ma vie. [...]. C'est un narcotique* » (Léger 1965 : 65). Cependant, la recherche de stimulation chimique n'est pas complètement ignorée. Avant le déclenchement de la guerre, c'est le futurisme — mouvement où l'on retrouve plusieurs adeptes de la cocaïne (Liedekerke 2001 : 211) — qui s'en prend le plus violemment aux tendances mélancoliques d'un certain art dit moderne, lui opposant une célébration outrancière des stimuli de la vie contemporaine, de tout ce qui, — bruits, couleurs, secousses —, fait violence au statu quo. Au cœur de la guerre, alors que retentissent les canons et pleuvent les obus, les artistes qui voient mourir leurs confrères et leurs compatriotes ne peuvent faire autrement que de noyer leur désillusion dans l'alcool : ce n'est pas un hasard de l'histoire si Dada naît dans un cabaret. La situation est la même quand le mouvement s'installe à Paris. Les dadaïstes parisiens (Tzara, Ernst, Arp, Fraenkel, Aragon, Breton, Reverdy, Éluard...) ont en effet l'habitude de se rencontrer au Café Certa, où il est même possible, dira Aragon, de commander un cocktail appelé Dada (Aragon 1976 : 95). C'est dans le contexte du désenchantement dadaïste que Marcel Duchamp invente le ready-made, œuvre non-rétinienne refusant toute appréciation sensible, niant aussi bien la légère narcose du plaisir esthétique que l'intense stimulation de la jouissance poïétique :

Je m'avisai à cette époque que, pour le spectateur encore plus que pour l'artiste, *l'art est une drogue à accoutumance* et je voulais protéger mes *ready-mades* contre une contamination de ce genre (Duchamp 1994 : 192).

Œuvres de la sobriété absolue, les ready-mades masquent bien la vie dissipée que mène Duchamp à New York à partir de 1915. Là, selon Gabrielle Buffet-Picabia (dont l'époux est aussi un abonné de la débauche), il délaisse souvent son isolement pour se jeter « dans des orgies d'ivresse et de tout autres excès » aux côtés de l'extravagante « baronne dada » Elsa von Freytag-Loringhoven. Cette dernière, selon ce que rapporte le poète Kenneth Rexroth, « smoked marijuana in a big china German pipe that must have held half an ounce or more » (Gammel 2002 : 213).

Figure 21 – Marcel Duchamp, vers 1916-1917, Timothy Baum Collection [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Lorsqu'il ne côtoie pas ce personnage excentrique, on trouve inmanquablement Duchamp aux soirées arrosées des mécènes Walter et Louise Arensberg³⁹², où il semble avoir noyé son désespoir dans la boisson : « Si je ne buvais pas autant d'alcool », se serait-il justifié à Albert

³⁹² « There were parties, mostly of painters, at Arensberg's studio. [...] Arensberg could afford to spread a really ample feed with drinks to match. You always saw Marcel Duchamp there » (Williams 1951 : 136).

Gleizes, « il y a longtemps que je me serais suicidé! » Une photographie de cette époque [Figure 21] montre Duchamp affaissé dans un cabinet de toilette, l'air hagard, probablement épuisé, comme l'a noté Francis Naumann, par une « soirée de consommation excessive³⁹³ » (Jones 2004 : 213). Est-ce là qu'il aurait remarqué, du regard chargé d'indifférence typique de la décompression alcoolique, l'objet appelé à devenir la *Fountain*?

Nous pourrions multiplier ces croisements narco-esthétiques en les illustrant d'un abondant ensemble d'œuvres renvoyant aux scènes ou aux instruments de l'ivresse. Ce travail, qui promettrait des résultats fascinants pour une sociologie du modernisme du début du siècle, n'est toutefois pas le nôtre. Nous devons nous contenter de souligner que, si bon nombre d'artistes des milieux de la bohème et de l'avant-garde consomment opium, alcool ou cocaïne, aucun n'inscrit ces substances dans une démarche poétique, et ce, même s'il semble dorénavant envisageable de le faire. Il paraît donc pertinent de s'interroger sur la mise à distance systématique, de la part des peintres de l'avant-garde, de leur art et de leurs intoxications. C'est en déterminant les causes du décalage entre les discours de l'ivresse et leurs mises en application que nous serons à même de comprendre la manière dont celles-ci s'arriment à des contextes artistiques, sociopolitiques et économiques particuliers.

6.2 Au-delà des parallèles narco-esthétiques : lorsque l'avant-garde évite l'ivresse

« À Paris », écrivait Henry Miller, « on n'a besoin d'aucun stimulant artificiel pour créer. L'atmosphère est saturée de création. On doit faire un effort pour éviter d'être trop stimulé » (Miller 1988 : 418). S'il donne une idée saisissante du dynamisme des milieux artistiques parisiens du premier tiers du 20^e siècle, le mot de Miller ne fournit pas les raisons profondes de l'absence d'explorations picturales des états modifiés de conscience. Celles-ci sont évidemment multiples. Dans un premier temps, nous pouvons noter que l'année 1916, en France ainsi qu'un peu partout en Occident, marque la fin de l'âge d'innocence par rapport aux modificateurs de

³⁹³ Dans *Irrational Modernism*, Amelia Jones suggère que les excès newyorkais (les soirées chez les Arensberg, les soirées de Duchamp et de Picabia, la fête de peyotl organisée par Mabel Dodge, etc.) « are linked to the male artists' attempts to escape the pressures of the war, pressures born of discourses of proper masculinity that were intimately related to ideologies of nationalism » (Jones 2004 : 79). Au sujet de Picabia, elle écrit : « An addict of drugs and alcohol, Picabia chose to submit his body to a different kind of bodily stress, the “correlate and counterpart” of the shocks induced by modernity and war » (Jones 2004 : 66).

conscience, dont la plupart seront dorénavant classés comme substances illicites. Cependant, la contrainte légale n'aurait pas en théorie dû affecter de manière significative les postures d'une minorité de créateurs radicaux et parfois excentriques, se positionnant en marge des convenances de la haute société et de la morale de la classe ouvrière. Remarquons toutefois qu'il n'est pas impossible que les artistes aient tenu à éviter toute pratique à même de les stigmatiser davantage. Devant des productions portant la trace d'états d'ivresse, la société, en effet, n'aurait été que trop rapide à diagnostiquer la dégénérescence³⁹⁴ ou, pire encore, la trahison³⁹⁵ (cf. note 383).

Il importe surtout de trouver des justifications qui soient internes à l'art. S'opposant à l'essor d'un modernisme qu'on pourrait qualifier de cartésien (« je vois, donc je peins »), Gauguin et les nabis font subir à l'impressionnisme et à ses adaptations prétendument scientifiques un ensemble de régressions stylistiques qui paraîtraient faire bon accueil aux dérèglements poétiques. Mais le primitivisme de Gauguin, s'il implique bien que le peintre se fasse lui-même « sauvage », passe moins par le gauchissement volontaire des sens que par le rejet de l'artifice : il s'agit de s'exiler d'un monde devenu ivre de raison pour retrouver ailleurs l'unité et l'harmonie qui caractérisent le mode d'apparition de la beauté classique. Les peintres du début du siècle qui adoptent le primitivisme lui donnent certes une inflexion plus agressive. Pourtant, ils ne changent pas le postulat initial de Gauguin : que le peintre, dans un monde fragmenté, doit partir à la recherche de l'unité. C'est d'ailleurs dans le contexte du primitivisme, au début du 20^e siècle, qu'est lancée la « course à l'abstraction » qui inscrit fermement la peinture moderniste dans un parcours téléologique : la trajectoire que suit maintenant la peinture est celle de l'autonomie du médium, de la libération de la ligne, de la forme et de la couleur. L'ivresse, en compliquant les réflexes psychomoteurs, ne peut qu'être dommageable à la production d'une œuvre conforme à l'ascèse formelle inhérente à l'abstraction³⁹⁶ : rien ne convainc les peintres de sacrifier la forme au profit d'excentricités procédurières.

³⁹⁴ L'abdication de la volonté agissante au profit d'une excitation sensorielle est socialement considérée comme une féminisation de l'homme; et les drogues de prédilection du Montmartre littéraire et artistique, la morphine et la cocaïne, sont incidemment perçues comme les intoxications féminines par excellence (Taillac 2007 : 65).

³⁹⁵ À la reprise des hostilités entre la France et l'Allemagne, l'autre national et culturel, est rapidement mis sur un pied d'égalité avec l'autre chimique. On accuse ainsi les Allemands d'inonder la capitale française, bastion de l'avant-garde, de narcotiques : publié en 1918, le rapport de Courtois-Suffit et Giroux sur la cocaïne va même jusqu'à avancer que « le trafic allemand était si important avant-guerre qu'on eût pu déjà le comparer à une manière d'offensive toxique » (Yvrel 1991 : 219).

³⁹⁶ Pour une discussion des tenants et aboutissants de cette « rhétorique de la pureté » dans la légitimation de l'abstraction, consulter Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity : Essentialist Theory & The Advent of Abstract Painting*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement à la pureté formelle de l'œuvre que contrevient l'ivresse, mais aussi à l'intégrité de l'individu créateur. Pour beaucoup, l'ivresse constitue — comme c'était le cas chez Baudelaire, et comme ce sera le cas du surréalisme d'André Breton — une forme de tricherie. C'est le terme qu'emploie Helier Cossom, un portraitiste du début du 20^e siècle : « On ne triche pas avec l'art. La drogue est une tricherie. L'art est vérité. Le véritable artiste, même commercialisé, reste inaltérable³⁹⁷ » (Reillanne 1983 : 83). À en croire Cossom, la drogue invaliderait en quelque sorte l'investissement de l'artiste dans son œuvre : l'ivresse, comme escroquerie artistique, prétend en effet produire l'œuvre sans travail. Qu'elle soit ou non partagée par les artistes du début du siècle, l'opinion de Cossom indique que l'ivresse implique une remise en question d'un métier, celui du peintre, déjà considérablement affecté par l'érosion des normes classiques de la représentation (il faut attendre le ready-made pour que l'œuvre sans travail puisse être investie, et non sans difficulté, d'une plus-value artistique³⁹⁸).

Dans les années menant à la Première Guerre mondiale, le tableau justifie donc encore sa valeur eu égard à ce qu'il représente, en l'occurrence : un travail, une démarche raisonnée, adoptée en fonction d'une étude réfléchie du style et des genres revisités par les maîtres du modernisme (portrait, paysage, nature morte, etc.). Ces éléments contribuent à la valeur d'échange minimale de la peinture qui, ne l'oublions pas, est, en tant qu'art de l'objet, liée à des exigences matérielles et, par conséquent, économiques plus restrictives que celles, par exemple, de la littérature. Si nous pouvons assez facilement imaginer un lecteur payant un prix modique pour un recueil de poèmes écrits sous influence, nous concevons avec plus de difficulté un amateur de tableaux déboursant une somme importante pour le témoignage visuel d'une expérience d'intoxiqué. Et parions que cet amateur fictif du début du siècle, à défaut de spéculer sur le développement de certaines tendances formelles, attende encore de l'œuvre qu'elle remplisse au moins l'une de ses deux fonctions traditionnelles : celle d'ornement, ou de décorer, et celle d'illustrer, deux fonctions mises à mal par le dérangement des facultés motrices du peintre.

Le problème de la valeur effective de l'œuvre unique vis-à-vis de l'œuvre reproductible n'est pas, en ce qui concerne la poïétique de l'ivresse, la seule distinction à faire entre la peinture

³⁹⁷ « La drogue usurpe la personnalité », commente Romain Gary, celui-là même qui masqua la sienne pour publier *La vie devant soi*, « je répugne de recourir à elle, car je répugne de devoir quelque chose à un autre que moi » (Reillanne 1983 : 68).

³⁹⁸ Dans un ouvrage récent, le sociologue italien Maurizio Lazzarato fait du ready-made duchampien l'expression révolutionnaire du non-travail artistique : « Le refus du travail revendiqué par Marcel Duchamp est, au contraire, une pratique individuelle de soustraction à la logique du travail, y compris artistique, qui anticipe les possibles comportements de refus face au capitalisme contemporain » (Lazzarato 2014 : 7).

et la littérature. En effet, l'œuvre censée trouver son sens dans la conduite créatrice ayant présidé à son élaboration doit, lors de sa médiation, s'accompagner d'explications suffisantes. Les plasticiens, contrairement aux littéraires, ne peuvent légitimer leurs dérogations aux approches traditionnelles de leur médium par les moyens mêmes de leur médium, ce que déplorait le sculpteur Falconet lorsqu'il notait que le peintre, au contraire du poète, ne peut écrire « *Un dieu me l'inspira* » au bas de son œuvre (cf. p. 75). Comme l'enthousiasme, l'ivresse affiche une dimension performative qui échappe encore à la pratique des arts de l'image ainsi qu'à ses visées concrètes. Ainsi, ce n'est pas seulement le tableau dans sa réalité matérielle qui tient à distance l'ivresse, mais aussi ses conditions d'exposition : transposant les façons de faire du Salon en matière d'accrochage et de présentation des toiles dans un cadre à vocation mercantile, la galerie du début du siècle ne se soucie pas de mettre en lumière les processus parfois brouillons ayant conduit à la conception des objets exposés³⁹⁹.

Pour résumer cet ensemble de facteurs qui empêchent la manifestation de poétiques picturales de l'ivresse en régime moderniste, nous pourrions nous en remettre à l'éclairage que donne Marc Le Bot en conclusion de *Peinture et machinisme*, ouvrage portant sur la situation de l'art dans les sociétés techniciennes avancées :

Dans la société industrielle, vouée à la productivité et à la consommation accélérées, la production en série et l'échange marchand des produits du travail social empêchent que les individus puissent investir les choses à leur propre image pour en faire les instruments d'une communication symbolique. De ce jeu d'échange symbolique, l'art participait dans les sociétés antérieures à l'industrialisation, pour autant qu'il était traditionnellement lié à la religion, aux fêtes et aux rituels collectifs (Le Bot 1973 : 240-241).

L'ivresse ne peut donc pas, fonctionnellement, être mise en application dans un régime culturel qui demeure celui de la bourgeoisie. Qu'en est-il alors de sa place dans l'avant-garde qui, comme l'a dit Peter Bürger, consiste en une attaque en règle contre le statut de l'art en société bourgeoise (Bürger 1984 : 49)? Le Bot poursuit à ce sujet :

L'avant-garde n'a pas cherché à renouer avec ces modes anciens de communication symbolique détruits par la logique économique de la valeur d'échange, ainsi que par la logique de la différenciation des statuts sociaux et de leurs signes distinctifs. [...] ses

³⁹⁹ À moins que la démarche ne prenne la forme d'un vaste canular qui serait révélé dans la presse, comme dans le cas fameux de la toile soumise par Joachim-Raphaël Boronali au Salon des Indépendants de 1910, et dont on apprit qu'il s'agissait d'une œuvre peinte par un âne.

démarches les plus formalistes ont tendu à réintégrer l'art de plein droit dans la pratique sociale au plan de l'organisation logique et symbolique de l'espace social (Le Bot 1973 : 241).

Le Bot, cependant, ne se réfère qu'à une seule des deux postures que nous pouvons distinguer dans l'art du 20^e siècle. Dans cette acception, que nous qualifierions d'« intégratrice », l'artiste rejette effectivement l'idée bourgeoise que l'on doit jouir de l'art de manière solitaire dans un espace prévu à cet effet, et il abandonne la peinture sur chevalet afin de créer des structures utiles pour l'ensemble de la société et fonder un avenir où l'art sera disséminé dans la vie. Nul rôle pour une expérience individuelle aussi improductive que l'ivresse dans cette conception utilitariste qui cherche à redonner l'art à l'industrie.

Il y a toutefois un second ensemble de pratiques artistiques novatrices du 20^e siècle qu'il conviendrait de qualifier de « désintégratrices », où l'on refuse la vocation utilitaire de l'art et son instrumentalisation dans un projet politique. À titre individuel, nombre d'artistes se dégagent de toute responsabilité sociale et s'opposent de deux manières à la conception de l'art en régime bourgeois : en s'en prenant consciemment aux goûts et aux exigences du public en matière d'œuvre d'art (en cultivant le laid, l'abject, l'horrible, l'absurde, etc.) ou en s'opposant aux mythes bourgeois de l'unité du soi et de la pureté du libre-arbitre⁴⁰⁰, en faisant l'expérience d'un éclatement de la personnalité, en mettant en branle un dérèglement de tous les sens. Ce sont ces artistes qui remettent en question l'essence apollinienne des arts plastiques⁴⁰¹; ce sont eux qui, comme l'écrivait Rimbaud dans « Matinée d'ivresse », feront de l'ivresse une méthode.

⁴⁰⁰ L'avant-garde, pour Bürger, met en cause la notion de création individuelle : « In its most extreme manifestations, the avant-garde's reply to this is not the collective as the subject of production but the radical negation of the category of individual creation » (Bürger 1984 : 51). Le ready-made, dont nous avons évoqué plus haut le rapport de proximité paradoxale avec l'ivresse (œuvre de sobriété s'inscrivant en faux contre l'enivrement rétinien de la peinture à l'huile, conçue par un artiste noceur) doit être inclus dans cette catégorie.

⁴⁰¹ La peinture est l'art solaire par excellence même quand elle demande une lumière contrôlée. Tandis que l'on se rend à l'opéra au crépuscule ou que l'on révise un manuscrit à la lueur d'une chandelle, on apprécie traditionnellement les beaux-arts dans la pleine clarté, que ce soit sur la voie publique, dans le lieu de culte, dans l'atelier, le Salon ou le musée. En revanche, les lieux de l'ivresse sont ordinairement fréquentés le soir. C'est seulement à ce moment qu'est admis l'état d'ébriété, qui a en Occident une temporalité nocturne (Dionysos, dieu chtonien par excellence, est également un coureur de nuit). Dans un certain sens, c'est l'éclairage au gaz (et, encore plus, à l'électricité) qui permet aux arts plastiques de s'avancer dans les territoires de l'ivresse, de pénétrer dans la nuit du rêve et de l'angoisse, de briser les chaînes diurnes de l'apparence et de la productivité.

[...] aujourd'hui l'art, tout en ayant disparu ne sait pas qu'il a disparu, et ça c'est le pire, il poursuit sa trajectoire en coma dépassé. Et il devient le paradigme de tout ce qui survit à sa propre disparition. Il y a ceux qui jouent de leur disparition, qui en jouent comme d'une forme vivante, par excès, et il y a ceux qui sont en état de disparition, et qui y survivent par défaut.

— Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*

6.3 Art, ivresse et histoire selon S.I. Witkiewicz

Comme nous l'avons suggéré dans la précédente introduction, l'ivresse est, du point de vue de la peinture, aussi impraticable en régime moderniste qu'elle ne l'était dans le régime académique classique : elle est, poétiquement parlant, « anti-artistique ». Nous ne nous surprendrons pas alors qu'on ait dit du premier peintre à avoir exploré les ressorts poétiques de l'ivresse qu'il était le « précurseur d'un art qui ne croit pas en sa propre possibilité d'existence » (Sandauer 1985 : 128). Ce peintre tragique par excellence est le Polonais Stanislaw Ignacy Witkiewicz, artiste touche-à-tout (photographe, dramaturge, romancier, théoricien, philosophe, polémiste, caricaturiste⁴⁰²) jouant dans toutes ses œuvres la fatalité moderne de l'art. « Jouant », car le liant qui tient ensemble et oriente toutes les démarches de Witkiewicz, c'est le théâtre. Au-devant de la scène, il y a le drame de l'avant-garde, qu'il voit forcée à une surenchère perverse et mortifère de recherches formelles. Derrière, dans les coulisses, se trame la tragédie de l'individu, qu'il croit voué à l'anéantissement par des forces historiques implacables. Ce sont d'ailleurs ses méditations historiques qui conduisent l'artiste à abandonner une démarche authentique de peintre moderniste pour fonder une firme de portraits qu'il pourra associer à l'expérience des drogues. Conçue comme une occupation alimentaire et, au mieux, comme un « divertissement psychologique », l'entreprise semble d'emblée écarter toute prétention artistique. Cependant, un groupe d'œuvres réalisées sous l'influence de psychotropes au cours d'« orgies narcotiques » conduiront Witkiewicz à élaborer un véritable « théâtre de l'ivresse » où se jouera, de manière picturale, le destin d'un art condamné selon lui à l'effondrement.

⁴⁰² Après avoir remarqué que, dans les entrées d'encyclopédies concernant Witkiewicz, « la qualité du peintre arrive presque toujours en fin d'énumération, après celles de romancier et de dramaturge », Anna Saignes affirme qu'il est plutôt « un peintre venu à l'écriture » (Saignes 2007 : 344). Assertion difficile à évaluer. Le jeune Witkiewicz écrit ses premières pièces — des réalisations mineures, il faut en convenir — avant d'exécuter ses premiers tableaux. Dès l'adolescence, il affiche un goût plus marqué pour la spéculation philosophique que pour la pratique picturale.

Comprendre le cheminement qui a mené Witkiewicz à cette conception singulière du problème historique de la création artistique nécessite de donner quelques points de repères biographiques. Né en 1885, l'artiste est le fils unique de Stanislaw Witkiewicz, l'un des critiques d'art les plus importants de la Pologne de la fin du siècle. Lecteur de Nietzsche, Witkiewicz père cherche à inculquer à son fils l'importance de l'affirmation personnelle et du dépassement de soi à travers la création. Il lui fait donc suivre un programme éducatif non conformiste, le sensibilisant à l'observation de la nature, lui apprenant les rudiments de la peinture et discutant avec lui de théories esthétiques. L'artiste, plus tard, se souviendra que ces conversations, empreintes de l'atmosphère du symbolisme, visaient souvent à « restituer à la peinture son rang d'art qu'elle avait perdu à l'époque du réalisme, de la mettre sur un pied d'égalité avec la musique » (Diserens 2004 : 118).

Figure 22 – S.I. Witkiewicz, *Autoportrait*, 1913, huile sur toile, 60 x 79, Musée national, Varsovie [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En 1904, Witkiewicz s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, qu'il quitte deux ans plus tard pour prendre des leçons particulières chez Wladyslaw Slewinski, ami de Mucha et compagnon de Gauguin à Pont-Aven. De ce dernier, il retient le travail en surface, la composition par aplats de larges zones de couleurs, ainsi qu'un goût marqué pour l'autoreprésentation

[Figure 22]. L'artiste apprenti a à peine le temps de s'approprier le primitivisme onirique de Gauguin qu'il se bute à l'œuvre de Picasso, découvert en 1908 lors d'un séjour à Paris.

Witkiewicz racontera dans son premier roman, *Les 622 chutes de Bungo* [1911], le choc ressenti devant les tableaux de celui qui deviendra, pour lui, l'archétype du peintre moderne. Dans une scène marquante de ce livre autobiographique, il relate la visite de Bungo, son alter ego, et de son compagnon Brummel (alias du peintre Leon Chwistek⁴⁰³) à l'atelier du peintre Cocasso (mot-valise associant Picasso et cocaïne). Impatients de s'adonner aux « compositions destructives et dépravantes » (Witkiewicz 1979c : 76) du peintre espagnol, Bungo et Brummel se rendent à Montmartre. Arrivés à la demeure de Cocasso, ils pénètrent dans une grande salle noyée « dans des nuages de tabac ». Là, les deux amis trouvent un petit groupe de personnages excentriques (« il y avait des dames semblables à d'extraordinaires oiseaux des tropiques, des hommes aux visages de maquereaux, de criminels ou d'hermaphrodites »; une fillette flirtant avec un géant blond) occupés à contempler des dessins représentant des monstres grotesques, « des créatures étranges aux jambes maigres, aux ventres gonflés et aux lingams monstrueusement développés ». Déjà halluciné par l'atmosphère du lieu, Bungo dirige son attention vers les tableaux accrochés aux murs. Ces toiles, telles que les décrit Witkiewicz, combinent l'ésotérisme pédant et creux du symbolisme aux explosions de couleurs arbitraires du fauvisme et aux torsions agressives des formes d'un cubisme empreint de primitivisme⁴⁰⁴. Witkiewicz témoigne de son impression en termes d'intoxication : « Tout ce qu'ils voyaient produisait l'effet d'une drogue terrible et enivrante, d'un horrible poison dont on désire des doses de plus en plus fortes malgré la pleine conscience de son action néfaste » (Witkiewicz 1979c : 77-78).

⁴⁰³ Né en 1884, Chwistek est un ami d'enfance de Witkiewicz. Comme lui, il gravite dans le milieu de l'avant-garde polonaise et, éventuellement, il développera une théorie de la peinture. Chwistek postule quatre types de peinture (primitivisme, réalisme, impressionnisme et futurisme) correspondant à quatre niveaux d'expérience de la réalité (pragmatique, physique, phénoménale et intuitive). En 1929, Chwistek obtient un poste de professeur de logique à l'Université de Lviv, en Ukraine.

⁴⁰⁴ « Sur une toile longue de deux mètres, trois femmes de couleur céladon, aux cheveux roux, circonscrites par un épais contour émeraude, pataugeaient dans une boue rouge-violet entrecoupée de lignes jaunes embrouillées. Des corps bruns enserrés dans des courbes géométriques dansaient parmi des palmiers de couleur pourpre aux troncs d'azur. Des fruits qui parsemaient les replis d'une matière aux couleurs d'arc-en-ciel paraissaient éclater d'une insolite et sombre ardeur de tons rouges et oranges. Le portrait d'une dame en chapeau, dessiné en zigzags fulminants chatoyait en couleurs déchiquetées et hurlantes qui n'obéissaient à aucun éclairage ni à aucune harmonie » (Witkiewicz 1979c : 77-78). Witkiewicz mélange des souvenirs de tableaux qu'il aura probablement vus à Paris lors de son séjour : à part l'allusion claire à *La femme au chapeau* de Matisse, on pourrait aussi détecter une référence aux *Grandes baigneuses* de Derain ainsi qu'aux *Trois femmes* de Picasso.

Bungo trouve ainsi une satisfaction morbide dans « le déchaînement fou des lignes » des œuvres de Cocasso, qui, en ce qu'elles font « plier la forme jusqu'à l'impossible », constituent de véritables « perversions décoratives » (Witkiewicz 1979c : 80). Ne pouvant pas rester un instant de plus dans cette orgie plastique, Bungo et Brummel vont reprendre leurs esprits dans un bar, où ils enchaînent les absinthes jusqu'à l'ivresse la plus totale :

Si le baron [*Brummel*] devint froid et renfermé, l'enthousiasme de Bungo, par contre, était à son comble. En plus du dégoût tout à fait sincère provoqué par l'absence totale, dans les œuvres de Cocasso, de modération artistique, Brummel éprouvait quelque chose qui ressemblait à de la jalousie. Sans oser se l'avouer, il pensait cependant : « Pourquoi n'ai-je pas été le premier à le faire? » (Witkiewicz 1979c : 78).

Bungo et Brummel témoignent, chacun à sa façon, d'une dimension de l'expérience vécue devant les tableaux de Cocasso. Alors que le premier place son enthousiasme sur le plan de l'esthétique, le second regrette de ne pas pouvoir revendiquer la priorité de l'invention : « Pourquoi n'ai-je pas été le premier à le faire? ». Cette réaction intense à la peinture moderne qui, à travers la métaphore de l'intoxication, mélange la fascination la plus aiguë avec le dégoût le plus profond, est indicative de l'orientation que prendront à partir de ce moment toutes les postures théoriques et artistiques de Witkiewicz. Celui-ci pressent que la permissivité radicale du modernisme, aussi grisante soit-elle, entraîne l'artiste dans une voie bien dangereuse : celle d'une surenchère de torsions formelles et d'une mutilation infinie des éléments représentés.

Peu après la publication des *622 chutes de Bungo*, l'artiste suit une psychanalyse à la suite de laquelle il prend le pseudonyme de Witkacy⁴⁰⁵ afin de se dégager de l'emprise paternelle — il restera toujours, dit-on, un « freudien convaincu » (Witkiewicz 1969, I : 29). Aura-t-il lu à cette époque *Totem et tabou*, ouvrage dans lequel, s'appuyant sur les recherches de l'anthropologue anglais James George Frazer, Freud traite du meurtre du père par la horde fraternelle? Bien qu'il soit difficile de le confirmer, nous pouvons en tout cas noter que Witkacy et son ami Bronislaw Malinowski se passionnent pour *Le rameau d'or* de Frazer, classique d'ethnologie réédité entre 1911 et 1915⁴⁰⁶. C'est sous l'impulsion donnée par la lecture de cet ouvrage que Malinowski, en

⁴⁰⁵ À partir de maintenant, nous privilégierons ce nom que se choisit l'artiste. Witkacy multiplie les pseudonymes, signant ses œuvres Witkac, Witkatze, Witkajusz, Viktaciuz ou Vitecasse (Gerould 1981 : 3).

⁴⁰⁶ Alors que Malinowski, passé la première lecture, deviendra critique de Frazer, fondant éventuellement la méthode anthropologique d'« observation participante », Witkacy gardera toujours pour l'ethnologue anglais la plus grande admiration (Skalnik 1995 : 133).

1914, met en branle une expédition ethnologique en Nouvelle-Guinée. Au même moment, Witkacy se trouve bouleversé par le suicide de sa fiancée dans les Tatras. Devant l'ampleur de la dépression de son ami, l'anthropologue l'invite à se joindre à l'expédition.

Witkacy broie du noir tout au long du voyage. Voyant défiler devant lui des paysages plus exubérants encore que les tableaux vus à Paris [Figure 23], il n'en tire pas pour autant de consolation. Le 29 juin 1914, au bord du suicide, il écrit à son père : « Je ne souhaite pas à mon pire ennemi de vivre ce que j'ai médité à bord du navire et ce que je souffre en regardant l'inexplicable beauté du monde » (Van Crugten 1971 : 14). La guerre, déclarée le 28 juillet, vient curieusement au secours de Witkacy. Le 3 août, il écrit à ses parents : « Contempler la végétation australienne quand il y a des événements si terribles n'a aucun sens » (Witkiewicz 1983 : 44).

Figure 23 – S.I. Witkiewicz, *Paysage australien*, 1918, pastel sur papier, 48,5 x 62, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Enthousiasmé par la perspective d'une action directe sur le cours de l'histoire, il décide de revenir en Europe⁴⁰⁷. En tant que sujet du tsar Nicolas II (rappelons qu'avant le 11 novembre 1918, une grande partie de la Pologne actuelle était annexée à l'Empire russe), Witkacy se

⁴⁰⁷ Witkacy visite Ceylan, l'Indonésie et l'Australie, mais ne se rend pas jusqu'en Nouvelle-Guinée (Van Crugten 1971 : 23). Après ce voyage, les deux amis se séparent, Malinowski s'accomplissant dans une brillante carrière académique à Londres, Witkiewicz peinant à survivre de son théâtre et de sa peinture en Pologne. Malinowski comparera cette rupture à celle entre Nietzsche et Wagner, se donnant le rôle du philosophe et attribuant à Witkacy, l'artiste, celui du musicien (Skalnik 1995 : 135).

retrouve à Moscou, où il sera bientôt plongé dans le tumulte de la Révolution bolchévique. Cette révolution, qu'il viendra à qualifier d'« évolution sociale prématurée que maudiront des décennies durant les plus démunis au nom desquels elle a été accomplie » (Witkiewicz 1979b : 145), achève de consolider sa perspective sur l'histoire, qu'il conçoit à partir de ce moment comme l'inéluctable processus d'équarrissement de tous les ordres de valeur. Ce sombre constat s'effectue en parallèle d'une expérimentation avec les narcotiques⁴⁰⁸. Alain Van Crugten, auteur de la première biographie française de l'artiste, attribue à son passage dans la garde impériale l'inclination de Witkacy pour les grandes « saouleries à la russe⁴⁰⁹ » (Van Crugten 1971 : 29). Irena Jakimowicz, qui a établi le catalogue le plus exhaustif des œuvres de l'artiste, assure quant à elle que Witkacy a essayé la cocaïne à Saint-Petersbourg (Jakimowicz 1987 : 12). Giovanna Tomassucci fait elle aussi remonter le premier contact avec la drogue au séjour en Russie : Witkacy aurait utilisé de la morphine pour soigner les douleurs ressenties à la suite d'une blessure (Tomassucci 2010 : 92).

Cette blessure, justement, permet à Witkacy d'intégrer un bataillon de réserve et lui laisse le loisir de visiter le Musée de l'Ermitage et la galerie Chtchoukine. De 1916 à 1917, il se familiarise avec le milieu avant-gardiste russe, encore sous le choc de la révélation du suprématisme de Malevitch à l'exposition « 0,10 », événement qu'il semble lui-même ressentir comme le signe d'une mort prochaine et sans appel de l'art. À son retour à Cracovie, dans une Pologne devenue indépendante, Witkacy rejoint néanmoins le groupe formiste, premier mouvement polonais d'avant-garde qui propose un syncrétisme d'expressionnisme et de futurisme [Figure 24] (Nakov 1981 : 225). Son association à ce groupe sera de courte durée : sa pratique fortement empreinte de symbolisme l'aliénera d'une démarche qui se dirigeait en bout de piste vers l'abstraction géométrique. Après avoir participé à la seconde exposition formiste, Witkacy se retire et publie l'ouvrage d'esthétique que lui avaient inspiré les toiles de Matisse et

⁴⁰⁸ C'est là, aussi, qu'il effectue ses premiers portraits hallucinés dans la manière de ceux de la Firme, mais leurs annotations, qui ne suivent pas encore de système, sont difficiles à décoder. Leur étrangeté ne serait pas tant due à la drogue qu'à la difficulté, pour l'artiste, de capter des visions hypnagogiques sans recourir aux stimulants (Jakimowicz 1987 : 12). Zgogzinska-Wojciechowska et Zakiewicz croient cependant que deux œuvres de 1918, le portrait d'un officier et l'œuvre intitulée *Hurys*, révèlent l'usage d'éther (Zgogzinska-Wojciechowska et Zakiewicz 2001 : 15).

⁴⁰⁹ À défaut de pouvoir reconstituer l'imaginaire poétique de l'ivresse en Russie, rapportons cette citation de Dostoïevski : « *Tous les hommes de génie et de progrès en Russie étaient, sont et seront toujours des joueurs, des ivrognes, qui boivent en zapoï* [note : le soulignement est de Dostoïevski] » (Dostoïevski 1947 : 70). Boire en *zapoi*, c'est boire « en barbare », c'est-à-dire en ingurgitant rapidement de grandes quantités d'alcool afin d'obtenir une ivresse qui durera plusieurs jours.

de Picasso, les paysages et les mœurs des îles du Pacifique ainsi que les événements politiques et artistiques de Russie : *Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent*⁴¹⁰.

Figure 24 – Leon Chwistek, *Escrime*, 1919, huile sur carton, 70,5 x 101,5, Musée national, Cracovie [ILLUSTRATION RETIRÉE].

6.3.1 La Forme Pure comme objectivation formelle de l'ivresse métaphysique

Comme le rappelle Wojciech Sztaba, la théorie de Witkacy est « l'horizon de sa création, son axe dramatique, son matériau, formel, idéologique et émotionnel, sa source d'énergie » (Diserens 2004 : 25). En nous ralliant à l'opinion d'Alain Van Crugten voulant que, sur le plan des idées, tout ait déjà été dit dans *Les formes nouvelles en peinture* et que « pièces [de théâtre] et romans ne sont qu'inlassables variations sur les mêmes motifs » (Van Crugten 1971 : 223), il nous semble conséquent de dégager de l'ouvrage les lignes de force qui nous permettront de mieux cerner la pratique picturale de Witkacy. Si nous visons ici à synthétiser autant que faire se peut le cadre philosophique dans lequel s'inscrit sa démarche, il nous faut néanmoins reconnaître la difficulté inhérente de l'analyse witkacienne : l'auteur semble effectivement concevoir l'écriture philosophique comme une invitation à l'opacité.

Ainsi, Witkacy ne ménage pas son lecteur et consacre les premiers développements des *Formes nouvelles en peinture* à l'établissement d'un cadre ontologique qui, pour lui, va

⁴¹⁰ Les sources théoriques de l'ouvrage sont multiples. Les connaissances esthétiques de Witkacy semblent d'abord issues de discussions avec son père, d'une part, et avec les formistes ainsi que Leon Chwistek, de l'autre. Du point de vue esthétique, Witkacy n'affirmera avoir été familier qu'avec l'œuvre de Schopenhauer et *La naissance de la tragédie* de Nietzsche. En effet, il juge entre autres fondée, bien que peu éclairante, la distinction entre arts apolliniens et arts dionysiaques (Witkiewicz 1979b : 30).

déterminer tout le reste de sa réflexion. Dès la première phrase de l'ouvrage, il inscrit son analyse dans une perspective moniste, déclarant sans ambages que « l'Existence est une et identique à elle-même ». De cette unité primordiale, cependant, émane la multiplicité, sans laquelle il ne pourrait y avoir que le Néant Absolu. C'est la multiplicité qui permet l'individuation ou, dans les termes de Witkacy, l'« Existence Particulière », qui, suspendue entre l'infinité de l'espace et de la durée, constitue une unité pour elle-même. À un certain moment de son développement, l'Existence Particulière prend conscience de son isolement dans la multiplicité du monde : « Je suis seul comme une étrange fleur métaphysique qui a poussé dans le centre obscur de l'univers, je suis seul comme une perle à l'intérieur d'une huître oubliée dans les profondeurs... » (Witkiewicz 1969, III : 61). Angoisse cosmique qui, pour Witkacy, constitue l'origine de la religion, de la philosophie et de l'art⁴¹¹, chacune de ces manifestations ayant pour fonction de présenter « l'unité dans la multiplicité et son infinitude dans l'infime comme dans le grand » (Witkiewicz 1979b : 14). L'art est ainsi conçu comme l'activité métaphysique par laquelle l'unité se trouve objectivée dans la multiplicité matérielle d'une œuvre qui sera dite de « Forme Pure ».

Les bases de cette théorie de l'art avaient déjà été esquissées dans *Les 622 chutes de Bungo* :

À son avis [*Bungo*], la décoration pure était l'art véritable. L'idée d'œuvre d'art pure devait, d'après lui, rester étrangère à toute connexion avec la vie et découler de lois inhérentes aux lignes et aux couleurs, dont les combinaisons et les constructions devaient créer un monde absolument hermétique qui, selon son ancienne théorie, devait être la reproduction directe de l'unité transcendante de l'existence. « Tout ce qui existe contredit le principe dont il procède », c'est-à-dire le principe de l'unité transcendante. Dans ce système, l'art existait sans contradiction; il était la manifestation de l'absolue unité de l'être sous une forme pure. Plus tard, influencé par la lecture de Mach et de Cornelius, que Nevermore [*Malinowski*] lui avait prescrite, comme remède aux balivernes métaphysiques, Bungo modifia sa métaphysique, mais sans changer fondamentalement sa théorie sur l'art (Witkiewicz 1979c : 65).

Voici comment se présente concrètement une œuvre de Forme Pure : afin de manifester tangiblement l'unité qui est à la base de l'Existence, elle élimine « tout dédoublement vital » (c'est-à-dire toute représentation figurative conventionnelle). Dépourvue de « toute connexion

⁴¹¹ Dans *Abstraction et Einfühlung* [1907], Wilhelm Worringer conçoit aussi que le sentiment d'angoisse (*Angst*), ou « sentiment cosmique », qu'il définit comme « l'état psychique dans lequel se trouve à chaque fois l'humanité face au cosmos, face aux manifestations du monde extérieur » est « la racine de la création artistique » (Worringer 1986 : 52). Ce sentiment, écrit-il, se laisse « déchiffrer dans l'évolution stylistique de l'art » (Worringer 1986 : 50).

avec la vie », entendre ici la vie quotidienne, l'œuvre met alors en scène un « monde absolument hermétique ». Selon cette conception formaliste de l'œuvre picturale, la mise en tension de la multiplicité des composants plastiques (lignes droites ou courbes, axes montants ou descendants, couleurs complémentaires, etc.) est censée reconduire à l'unité globale de la composition.

La Forme Pure a aussi des implications poétiques. En effet, le sentiment d'unité se dégageant de l'œuvre d'art, pour Witkacy, ne s'apprécie qu'en fonction de la lutte qui l'a arraché à la multiplicité. Cette lutte se situe d'abord du côté de l'Existence Particulière génératrice de l'objectivation formelle, autrement dit du côté de l'artiste : l'unité transcendante, qui n'est pas, comme l'Idée platonicienne, disponible telle quelle, doit être « polarisée » dans le « monde psychique tout entier de l'individu » (Witkiewicz 1979b : 26). Avant d'être objectivé dans l'œuvre, le sentiment métaphysique de l'unité (S.m.) doit donc passer par les deux sphères hétérogènes propres à l'Existence Particulière [Figure 25].

Figure 25 – S.m. = Sentiment métaphysique ; S.V. = Sentiments de Vie ; I. = Intelligence ; = F.P. = Forme Pure ; O.A.= Œuvre d'art [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Il y a d'abord une sphère affective (S.V.), qui englobe les sensations et les sentiments individuels, vécus dans un espace et un temps déterminés, et une sphère de l'entendement (I.), qui nomme et distingue les affects pour les agencer et les pérenniser dans une Forme Pure (F.P.) laquelle se manifestera dans l'œuvre d'art (O.A.). L'intensité et l'authenticité de cette dernière, pour Witkacy, reposent entièrement sur l'action de ces deux sphères de la multiplicité inhérentes

à l'Existence Particulière : l'œuvre, conclut l'auteur, doit naître « des tripes les plus vives de l'individu, tout en étant libérée au maximum de cette “viscéralité” dans son résultat » (Witkiewicz 1979b : 46).

Figure 26 – S.I. Witkiewicz, *Rabanie Lasu. Walka* [*Coupe de bois. La lutte*], 1921-1922, huile sur toile, 99 x 108, Musée Sztuki, Lodz [ILLUSTRATION RETIRÉE].

La Forme Pure, comme le précise un traité ultérieur, n'est donc pas, comme nous aurions pu le croire à la lecture du passage des *622 chutes de Bungo*, « une forme dépourvue de contenu », mais « une forme où les composantes en référence à la vie constituent un élément secondaire » (Witkiewicz 1979b : 34). Ce qui signifie qu'une présentation authentique de l'unité transcendante dans la Forme Pure ne peut pas non plus s'effectuer par l'entremise d'une abstraction systématique; il s'agirait d'une sorte de « tricherie » où l'unité serait générée par la

sphère de l'entendement sans avoir préalablement transité par la sphère affective. C'est pourquoi même les compositions les plus formellement complexes de Witkacy laissent émerger des éléments symboliques : torsions de corps en lutte, monstres griffus et animaux fantastiques [Figure 26]. Elles constituent une solution de compromis qui voit l'artiste refuser de rompre avec les présupposés symbolistes de sa compréhension de l'œuvre d'art. Aussi pourrions-nous rapprocher ce genre de tableau des grandes compositions de Kandinsky de 1913 [Figure 27]; dans les deux cas, l'agencement des constituants plastiques se fait dans une profusion formelle qui ne censure pas complètement la figuration (remarquons aussi que *Les formes nouvelles en peinture*, qui amalgame les genres du traité formaliste et de l'essai philosophique, s'apparentent beaucoup à *Du spirituel dans l'art*).

Figure 27 – Vassily Kandinsky, *Composition VII*, 1913, huile sur toile, 200 x 300, Galerie Tretiakov, Moscou [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Conservant la tension entre la forme et le contenu, l'œuvre de Forme Pure doit objectiver dans sa composition les traces de la lutte pour l'unité plastique. La présentation authentique de la

Forme Pure — Witkacy semble ici viser le suprématisme de Malevitch⁴¹² — ne peut en aucun cas passer par la réduction ou la simplification des moyens formels de l'artiste. La saisie de la Forme Pure transite ainsi par la sensation intuitive de l'unité formelle de l'œuvre au-delà de sa complexité compositionnelle. Aussi, les surfaces lacérées d'organes ongulés et étoilées de myriades d'yeux que peint Witkacy dans une palette irisée de toutes les couleurs du prisme se résolvent toujours dans un équilibre tendu. Plus une construction d'éléments sera complexe, argumente le peintre, « plus le plaisir de son intégration [...] sera intense et profond »; la confusion formelle, paradoxalement, devient garante d'une expérience esthétique dégagée de l'appréhension intellectuelle (Witkiewicz 1979b : 33). Seul un agencement complexe dont l'unité formelle n'est pas déclarée *a priori* peut introduire le spectateur dans une extase métaphysique dont « l'intensité maximale sera la perte de conscience⁴¹³ » (Witkiewicz 1979b : 20).

Si Witkacy ne semble pas ici s'écarter sensiblement du postulat de Francis Hutcheson qui, dans son *Enquête sur l'origine de nos idées de beau et de vertu*, écrivait que la « sensation plaisante naît seulement d'objets dans lesquels il y a de l'uniformité dans la variété », ou de son itération moderniste chez Apollinaire, selon lequel la toile « doit provoquer cette unité essentielle qui seule provoque l'extase⁴¹⁴ » (Apollinaire 1960 : 73), il en change radicalement l'orientation. D'abord, l'unité dans la multiplicité relève moins chez lui d'une esthétique du beau que d'une véritable ontologie existentialiste. Ensuite, l'art, en objectivant l'unité dans la multiplicité, ne vise pas (au contraire de la religion ou de la philosophie) à la production d'une impression sereine de « finitude métaphysique » mais à la monstration du conflit fondamental entre le moi et le monde impliquant une « confirmation de l'Être dans son horreur métaphysique » (Witkiewicz 1979b : 20). Ce qui motive l'artiste, c'est :

⁴¹² Chez Malevitch, la forme naît comme chez Witkacy d'une extase métaphysique. À la différence de Witkacy, toutefois, Malevitch n'est nullement attaché à une conception expressionniste de la création artistique.

⁴¹³ Il y a toutefois un seuil à partir duquel la complexité devient un obstacle : il s'agit de la complexité par accumulation, où le peintre, plutôt que de dégager l'œuvre « de lui-même d'un seul élément créateur », la conçoit comme le résultat d'une « série d'actes de pur raisonnement artistique », ce qui occasionne un « chaos indéchiffrable pour le spectateur » (Witkiewicz 1979b : 181).

⁴¹⁴ Typiques du modernisme artistique, les commotions esthétiques (qu'Anaïs Nin appelle, joliment, des « extases blanches »), s'inscrivent, pour Worringer, dans le régime de l'*Einführung*. L'« intropathie », chez l'Allemand, est une objectivation de soi impliquant un dessaisissement de soi : « Dans ces conditions, il n'apparaîtra peut-être pas trop hardi de vouloir ramener toute jouissance esthétique, et peut-être tout sentiment humain de bonheur, à l'impulsion de dessaisissement de soi comme à leur essence ultime et fondamentale » (Worringer 1986 : 59).

la nécessité de communiquer aux autres êtres sous la forme du Beau la monstruosité de l'existence solitaire dans l'univers infini, elle qui constitue la seule et tragique beauté de l'existence (Witkiewicz 1979b : 46).

L'artiste, dans son œuvre, communique à l'amateur un vertige métaphysique⁴¹⁵ et tragique qu'il ne serait pas abusif de qualifier de « dionysiaque » : « Un bon tableau », postule Witkacy, « est un tableau qui éveille, ne serait-ce que chez un seul individu, le sentiment métaphysique à travers sa Forme Pure⁴¹⁶ » (Witkiewicz 1979b : 110).

En cheminant dans ce dédale théorique, on ne peut s'empêcher de sentir que l'auteur peine à formuler un compromis entre la prééminence du sujet créateur — « d'un côté, l'artiste doit être tout entier tel qu'il est » — et celle de la forme — « de l'autre, on doit avoir la Forme Pure » : « d'un côté ce que nous avons appelé le sentiment métaphysique, de l'autre de pures qualités liées par une idée qui transforme le chaos en une unité indissoluble » (Witkiewicz 1979b : 64). Witkacy, comme le soutient l'écrivain belge Jacques Sojcher, aurait tenté (à son avis sans succès) de « voir l'art comme une sorte d'incarnation et de résolution de l'ontologie et en même temps aboutir à une espèce de science de l'art⁴¹⁷ » (Witkiewicz 1982 : 95). Ce reproche lui avait déjà été adressé par Karol Irzykowski qui, dans *La lutte pour le fond*, avait démolit la théorie de la Forme Pure en montrant entre autres comment celle-ci « est possible au prix [...] d'une inspiration "apollinienne" », bien que Witkacy « exige du poète l'inspiration dionysiaque, une furie incontrôlée... » (Van Crugten 1971 : 140). La théorie witkacienne de la Forme Pure, en effet, tend à mettre en tension des opposés sans tenter de leur donner une résolution claire, ce qui n'est pas sans occasionner de grandes difficultés pratiques. Mais c'est

⁴¹⁵ En 1902, Witkacy, alors âgé de 17 ans, avait écrit une dissertation philosophique sur le dualisme de Schopenhauer (Gerould 1992 : 47-49).

⁴¹⁶ Anna Fialkiewicz-Saignes a bien résumé la théorie witkacienne de la Forme Pure : « Le moment métaphysique, à la fois à l'origine de l'œuvre (chez le créateur) et provoqué par l'œuvre (chez le récepteur), est ainsi un moment de connaissance ontologique, un moyen privilégié d'accéder au monde des essences et de renforcer le sentiment du moi en renforçant celui d'unité. La "Forme Pure", par laquelle il se transpose dans l'œuvre est non seulement un mode de relation unissant les différents éléments d'une œuvre, mais encore une expression objectivée de l'unité de la personnalité par rapport à la multiplicité des qualités perçues au long de la vie psychique, et possède la valeur d'un signe ontologique qui renvoie au principe de l'unité dans la multiplicité » (Fialkiewicz-Saignes 2006 : 147).

⁴¹⁷ Dans un traité dédié spécifiquement à la Forme Pure [*De la forme pure*, 1921, publié en 1932], Witkacy dit vouloir « réaliser un système qui rende compte du rapport qui existe entre [*les systèmes réaliste et formiste*] et indique leur place véritable au sein du phénomène de l'art pris dans sa totalité » (Witkiewicz 1979a : 29). Quelques pages plus loin, cependant, l'artiste se défie de toute théorie, incluant celle qu'il énonce : « l'on ne peut pas toujours exiger de tel artiste [...] qu'il soit parfaitement conséquent vis-à-vis des postulats théoriques, pas même rationalisés, déductibles de ses travaux » (Witkiewicz 1979a : 41).

lorsque son analyse de l'œuvre d'art se met à achopper que Witkacy la sauve en lui conférant une nouvelle dimension : celle de l'histoire.

6.3.2 La Forme Pure et le cours de l'histoire

L'allusion d'Irzykowski aux inspirations apollinienne et dionysiaque renvoie à la philosophie nietzschéenne de l'art, à laquelle se rallie Witkacy sans l'admettre ouvertement. Dans un passage qui se ressent clairement de sa lecture du philosophe allemand, l'artiste note que la tragédie aurait constitué

une sorte de Forme Pure au théâtre, mais qui n'a duré que très peu de temps, parce qu'en dernière instance les éléments de l'événement scénique sont toujours les hommes et leurs problèmes, et avec la démocratisation de la société grecque et le déclin des sentiments religieux, le théâtre s'est vu réduit à la simple expression de la vie⁴¹⁸ (Witkiewicz 1979b : 177).

Witkacy, on le voit, ne fait ici que paraphraser Nietzsche : la tragédie s'est mise à décliner lorsque la démocratie s'est accaparée la scène pour y représenter des histoires, pour y montrer des résolutions de problèmes, afin d'illustrer le triomphe sans partage de la logique sur le monde des pulsions et des affects. L'art de Forme Pure est, pour Witkacy, l'objet d'un même processus historique : il périclité lorsque la logique, système universel du sens commun, s'impose à l'expérience subjective, nécessairement individuelle. Mais à la différence de Nietzsche, Witkacy ne conçoit pas cette dégradation de manière cyclique : elle correspond à un processus irrévocable, définitif, dont l'individu est à jamais la victime. Passée l'Antiquité, l'histoire de l'homme est celle de son déclin en tant qu'individu et, corrélativement, celle de la fin de l'art en tant qu'expression du rapport de l'individu à l'univers.

Witkacy trouve chez Nietzsche, mais aussi chez James George Frazer, un soutien à sa conception pessimiste de l'histoire. *Le rameau d'or*, dans sa présentation des structures

⁴¹⁸ De même, Witkacy assimile la « totale décadence de l'Art » au christianisme, « démocratique et sans envergure » qui réduit l'autre monde à « une institution récompensant faibles et soumis et punissant les puissants tyrans de la terre » (Witkiewicz 1979b : 168). Alors que Witkacy semble s'entendre avec Nietzsche en ce qui concerne la « morale des esclaves », il s'en écarte sur la question des rapports entre art et philosophie : pour lui, l'art véritable doit être philosophique, mais le philosophe ne doit pas se mêler d'art, car il n'y a « rien de plus vil [...] que l'esthétisme dans le domaine de la vérité » (Witkiewicz 1981 : 81).

primitives du pouvoir, le conforte dans son idée que la valeur d'une époque repose entièrement dans le statut qu'elle accorde à l'individu. Frazer, en effet, considère comme un « véritable bienfait » le moment où l'homme « tendit à mettre la direction des affaires entre les mains d'un homme unique, le plus habile de la tribu » : « l'apparition de la monarchie », écrit-il, « semble avoir été une condition nécessaire à l'humanité pour émerger de la sauvagerie » (Frazer 1981, I : 139). Poussant ces réflexions jusqu'à leurs conclusions logiques, Witkacy affirme que l'apparition de la démocratie aurait enclenché un processus de rationalisation de l'individu impliquant son instrumentalisation en fonction du bien collectif [Figure 28].

Figure 28 – I. Structure de l'évolution sociale selon le critère du bien-être général ; II. Structure de l'évolution sociale selon le critère de l'intensité du sentiment métaphysique
[ILLUSTRATION RETIRÉE]

Ce processus se serait véritablement confirmé au moment de la Révolution française, moment où le peuple aurait étendu « ses tentacules vers le pouvoir, [...] nouant autour de la terre [...] un véritable filet aux mailles indissociables » (Witkiewicz 1979b : 136-137). La Révolution russe, à laquelle l'artiste s'est trouvé mêlé, marquerait pour lui l'achèvement historique de cette

tendance, la rupture finale au-delà de laquelle il est impossible de revenir en arrière : à partir de ce moment fatal, la machine sociale est appelée à triompher de l'individu. Ainsi, Witkacy observe que le monde « des fortes individualités artistiques [...] disparaît dans les ténèbres pour laisser place à une humanité dans l'ensemble plus heureuse, mais mécanisée, dépourvue de créativité et mortellement ennuyeuse » (Witkiewicz 1979b : 142-143) :

Issu de l'animalité, le destin de l'homme moderne serait d'y retourner; non plus comme prédateur, mais comme animal grégaire ou, pire encore — comme [...] simple rouage remplaçable d'une machine effroyablement efficace (Witkiewicz 1979b : 162).

Augmentant son efficacité, l'humain devient robot, terme dont l'inauguration littéraire presque simultanée par Karel Capek (dans *R.U.R.*, une pièce de 1920) reflète le profond malaise des artistes d'Europe de l'Est devant la diffusion de l'idéologie communiste⁴¹⁹.

Inessentiels au bonheur, les valeurs relevant de l'intensité du sentiment métaphysique sont donc appelées à céder devant le principe de l'utilité sociale⁴²⁰ (Witkiewicz 1979b : 149). Aussi toutes les sphères depositaires de ces valeurs, religion, art et philosophie, sont-elles vouées à l'anéantissement ou à l'asservissement, instrumentalisées aux besoins « des valeurs nationales, comme engrais, comme fumier » (Witkiewicz 1969, V : 90). Elles ne connaissent pourtant pas toutes le même sort : tandis que Witkacy croit que la religion, déjà exsangue, ne retrouvera jamais sa pertinence originelle, il prophétise que la philosophie, à la lumière de l'« oubli de l'Être » diagnostiqué au même moment par Heidegger, se subordonnera aux exigences de la vie mécanisée, produisant des drogues — le surhomme⁴²¹ et l'intuition — destinées à « endormir l'angoisse métaphysique » (Witkiewicz 1979b : 154). Le devenir moderne de l'art est plus

⁴¹⁹ Cette sensation de déshumanisation, comme Amelia Jones le suggère, est aussi à rattacher aux tranchées de la Première Guerre mondiale et au développement du travail à la chaîne : « The compromised masculinity of the trenches, in this way, explicitly paralleled the threat to normative masculinity posed by industrial culture in general, where increased mass production lead to Taylorized bodies being submitted to machines and corporations, choreographed like marionettes held by the hands of capitalists » (Jones 2004 : 51).

⁴²⁰ Ici encore, il serait possible d'établir un parallèle avec la phénoménologie historique de Worringer : « Pour user d'une comparaison hardie : chez l'homme primitif, l'instinct de la "chose en soi" est en quelque sorte le plus développé. La domination progressive de l'esprit sur le monde extérieur, jointe à l'habitude, signifie un obscurcissement et un émoussement de cet instinct » (Worringer 1986 : 54).

⁴²¹ Fortement en accord avec les thèses schopenhaueriennes présentées dans *La naissance de la tragédie*, Witkacy est d'autant plus critique du tournant antimétaphysique de Nietzsche. Qualifié de « fabricant de drogues » (Witkiewicz 1979b : 141), le philosophe sera vilipendé dans tout l'œuvre de Witkacy : « Moi, un adepte de Nietzsche? », fait-il dire à un personnage de *La pieuvre*, « prière de ne pas m'insulter. Ce n'était qu'un philosophe de la vie pour débiles désireux de se droguer avec n'importe quoi » (Witkiewicz 1969, III : 143).

particulier, car Witkacy en fait « l'unique bâton dans les roues du véhicule qui mène l'humanité dans la direction de l'automatisation générale » (Witkiewicz 1969, V : 85).

La rupture moderniste, en effet, cadre mal avec le schéma historique conçu par Witkacy. Il est difficile de ne pas remarquer que la théorie de la Forme Pure est de toute évidence tributaire des développements de la peinture de la fin du 19^e siècle qui ont justement permis à l'individu créateur d'objectiver son sentiment intérieur. Ces développements ne constituent pourtant pour Witkacy qu'un dernier spasme avant la tombée de la fatalité historique. Car si l'impressionnisme a permis de corriger l'erreur disséminée depuis la Renaissance (« catastrophe pour l'Art véritable ») voulant que l'art ait pour objectif la représentation fidèle du monde extérieur, il a en même temps inauguré une « démocratisation démentielle de l'art » (Witkiewicz 1979b : 171). Les peintres, qui ne sont plus tenus de compléter une longue formation académique, voient leur nombre se multiplier, phénomène exacerbé par la mise en marché de matériaux moins coûteux. Le raffinement des techniques d'impression, l'apparition et la popularisation de la photographie et la prolifération des revues d'art contribuent, à la fin du 19^e siècle, à la diffusion toujours plus rapide des œuvres. Le peintre, observe Witkacy, « voit dès l'enfance tous les chefs-d'œuvre passés et modernes en reproduction, ce qui était inconnu autrefois; jeune homme encore, le voilà littéralement blasé de toutes les formes⁴²² » (Witkiewicz 1979b : 178). L'ennui, c'est que les sentiments métaphysiques « s'expriment obligatoirement dans des formes toujours nouvelles » (Witkiewicz 1979b : 103). Le peintre est donc poussé à la démesure par le souffle de l'histoire :

Autant il était possible autrefois d'édifier des œuvres d'art sans utiliser des moyens pervers, autant, aujourd'hui, sur le fond du tempo brûlant de la vie, de la mécanisation sociale, de l'épuisement de tous les moyens d'action et du fait que l'on est blasé, il est devenu nécessaire d'employer des moyens pervers (Witkiewicz 1980 : 329).

Inassouvi par les formes anciennes de l'art, le peintre doit donc ruser pour retrouver le choc métaphysique de la première expérience et pour le communiquer, par l'entremise de l'œuvre, à un spectateur se trouvant comme lui inassouvi. À celui-ci, le peintre doit présenter des toiles qui, en faisant la réunion d'une multiplicité d'éléments déplaisants en eux-mêmes, vont jusqu'à

⁴²² Roger Gilbert-Lecomte évoquera aussi la « variation sans cesse des étalons esthétiques usés dès leur naissance » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 57).

pervertir la Forme Pure (par des torsions, des ajouts d'yeux, de gueules et de sexes) et ainsi ébranler le « système nerveux saturé » du spectateur⁴²³ (Witkiewicz 1979b : 177-178).

L'artiste lui-même se fait monstrueux, il se débauche dans des « orgies démoniaques » : « Jadis », écrit Witkacy dans *La sonate de Belzébuth*, « cela se passait dans la sphère du bien; maintenant que la fin de l'art est proche, cela doit se faire dans les régions du Mal et des ténèbres⁴²⁴ » (Witkiewicz 1969, I : 68). Ce qui ne signifie pas, nuance l'auteur, « que pour être un génie il faille se saouler à mort, être morphinomane, obsédé sexuel ou simplement fou sans recours à des stimulants artificiels ». Pourtant, constate-t-il avec effroi, « tout ce qui se passe d'important en art à notre charmante époque a presque toujours lieu à la limite de la folie » (Witkiewicz 1979b : 180). Afin, donc, de « réveiller un enthousiasme et un sentiment de la force individuelle depuis longtemps éteints », le créateur doit en dernier recours contempler l'usage de drogues, elles qui seules permettent encore de susciter un sentiment métaphysique. Les drogues aboutissent cependant, comme l'a noté Michel Peterson, « à une intégration suicidaire de la Multiplicité dans l'Unité » (Peterson 1992 : 287). C'est alors au prix de sa santé que l'artiste réalise l'expérience qui le conduira à la Forme Pure; à 30 ans, le créateur authentique devrait en effet déjà « être mort ou à l'hôpital, intoxiqué par quelque drogue » (Witkiewicz 1979b : 173).

L'histoire étant un processus à sens unique, il est pour Witkacy impossible de « revenir à des formes primitives [...] dans le seul but de varier nos expériences intérieures » (Witkiewicz 1979b : 159) :

de même que l'individu habitué à ses 20 injections quotidiennes de morphine ne saurait passer *avec plaisir* à 3 ou 4 injections, nous ne pouvons nous forcer [...] à concevoir et à créer dans d'autres formes que celles auxquelles nous contraignent le cours de l'histoire et la structure psychique qu'il détermine (Witkiewicz 1979b : 183).

Il en est donc bien de l'art comme d'une drogue : « des doses de plus en plus fortes sont nécessaires, mais ici aussi bien chez le producteur que chez le consommateur »

⁴²³ Pensée qui n'est pas étrangère à la conception adornienne du modernisme esthétique : « Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable » (Adorno 1995 : 45).

⁴²⁴ Un autre passage de cette pièce éclaire la situation de l'art moderne pour Witkacy : « On ne peut plus rien commencer dans ce monde qui agonise, donc l'art doit être la synthèse du mal, et lui seul vaut la peine qu'on tente encore quelque chose, même dans le dégoût et les tourments, car c'est la seule chose qui nous reste de la splendeur des temps anciens; et lui aussi, malgré tout, le diable l'emportera bientôt » (Witkiewicz 1969, I : 73).

(Witkiewicz 1979a : 63), précise l'auteur dans un article tardif de 1938⁴²⁵. « L'art et les alcaloïdes », assure-t-il dans une formulation qui se veut définitive, « ça revient au même » (Witkiewicz 1980 : 360). Dans son délire catastrophiste, il va même jusqu'à prédire que la surenchère moderne conduira au remplacement des activités métaphysiques par des intoxications chimiques :

Donc, les narcotiques remplacent au début, pour un petit nombre de personnes, l'art, la religion et la philosophie (je parle, bien entendu, des poisons déclarés de catégorie supérieure⁴²⁶), puis, ils les stérilisent totalement sous ce rapport par l'usure intensifiée de leur personnalité, ils les détruisent, d'ailleurs, complètement à tout point de vue, les isolant de la société, les enfermant dans leur propre univers incommunicable d'émotions délirantes et déformant leur perception de la réalité jusqu'à la limite au-delà de laquelle toute compréhension avec les gens normaux leur devient impossible⁴²⁷ (Witkiewicz 1979b : 19).

Nécessaire pour retrouver un rapport intense au monde, la stimulation excessive et pathologique du système nerveux de l'artiste le pousse inéluctablement au délire et à la mort de l'expression. En même temps, la « perversion artistique » appelle un épuisement des formes qui, sous l'effet d'une surenchère effrénée, se tariront, ce qui se traduira éventuellement — et forcément — par « la fin de l'art sur notre planète » (Witkiewicz 1980 : 19). Rien ni personne ne pourra convaincre Witkacy de déroger à cette certitude fataliste qu'il exprime sans cesse avec l'humour le plus

⁴²⁵ Paul Valéry, dans une conférence de 1935, tient sensiblement le même discours : « L'homme moderne s'enivre de dissipation. Abus de vitesse, abus de lumière, abus de toniques, abus de stupéfiants, d'excitants... [...] Notre système organique, soumis de plus en plus à des expériences mécaniques, physiques et chimiques toujours nouvelles, se comporte, à l'égard de ces puissances et de ces rythmes qu'on lui inflige, à peu près comme il le fait à l'égard d'une intoxication insidieuse. Il s'accommode de son poison, il l'exige bientôt. Il en trouve chaque jour la dose insuffisante » (Valéry 2011 : 26-27).

⁴²⁶ Dans *L'adieu à l'automne*, la drogue (sous la forme de « pilules de Davamesk B2 »), permet l'intégration de l'Unité dans la Multiplicité. Si le terme inventé par Witkiewicz renvoie au dawamesk des fantasias de l'Hôtel Pimodan (ce qui montre sa connaissance de cette littérature), son action s'apparente davantage à celle de l'éther : le psychotrope annihile chez celui qui le consomme « toute intuition du futur, toute capacité d'intégrer les instants de vie dans une construction à long terme » (Witkiewicz 1972 : 434). L'intégration dans la multiplicité s'effectue donc au prix d'une « complète pulvérisation du moi en des séries de moments sans lien entre eux et une aptitude à se soumettre à n'importe quelle discipline mécanique, même la plus bête » (Witkiewicz 1972 : 501).

⁴²⁷ Witkacy n'est pas le seul, tant s'en faut, à déplorer d'un ton résigné la coupure de l'art contemporain et du public. En 1952, Cioran fera lui aussi état d'une « mort de l'art » par son repli sur lui-même : « Les modes d'expression étant usés, l'art s'oriente vers le non-sens, vers un univers privé et incommunicable. Un frémissement *intelligible*, que ce soit en peinture, en musique ou en poésie, nous semble à juste titre désuet et vulgaire. Le *public* disparaîtra bientôt; l'art le suivra de près. Une civilisation qui commença par les cathédrales devait finir par l'hermétisme de la schizophrénie » (Cioran 1980 : 14).

grinçant : « l'humanité heureuse pourra au demeurant fort bien se passer [*de l'art*], d'autant plus que rien de neuf n'advient dans ce domaine⁴²⁸ » (Witkiewicz 1979b : 184).

6.3.3 La création artistique après la mort de l'art : simulations de Forme Pure

Devenu « indifférent à l'égard de l'art, en sachant que, vraiment, il est sur sa fin » (Witkiewicz 1980 : 244), Witkacy abandonne en 1924 ses grandes compositions à l'huile et renonce à préciser ses théories de la Forme Pure; ce sont des choses, reconnaît-il, « dont personne n'a besoin⁴²⁹ » (Witkiewicz 1980 : 19). Jacques Sojcher analyse cette nouvelle posture comme l'échec de Witkacy à arrimer sa pratique à son projet théorique : son « drame », écrit-il, est « de ne pas avoir été comme peintre à la hauteur de son esthétique » (Witkiewicz 1982 : 98). Largué par les avant-gardes et ignoré par le public, Witkacy aurait ainsi cherché justifier son échec. Cette explication est à notre avis beaucoup trop simpliste.

Il est clair que le contexte politique a joué en défaveur de l'artiste, qui n'a jamais pu avoir de vitrine pour sa peinture de Forme Pure : à peine sortie de la Première Guerre mondiale, la Pologne se trouve encore déstabilisée par le déclenchement, en février 1919, d'un conflit armé avec la Russie soviétique⁴³⁰. Ce n'est qu'à partir de mars 1921, lorsque prend fin cette guerre meurtrière, que peut se reconstruire la scène artistique polonaise. Cependant, le retour au pays de Wladislaw Strzeminski, assistant de Malevitch à Vitebsk, ainsi que le lancement en mai 1922 de la revue *Zwrotnica* alignent l'avant-garde polonaise sur la tangente constructiviste. Ce nouveau développement, qui confirme pour Witkacy l'abandon de la métaphysique par la peinture contemporaine, le pousse à rompre avec le principe de pureté formelle qui sous-tendait ses

⁴²⁸ Dans *Le meilleur des mondes*, la plus célèbre des contre-utopies de l'entre-deux-guerres, Aldous Huxley imagine une drogue, le *soma*, qui permet à l'homme de surmonter son angoisse métaphysique et d'atteindre le bonheur parfait, — au prix toutefois de son humanité.

⁴²⁹ Comme son alter ego Bungo après sa visite de l'atelier de Cocasso, Witkacy semble avoir « le sentiment qu'il ne ferait plus jamais de la peinture de sa vie » (Witkiewicz 1979c : 81), c'est-à-dire de la peinture dans sa vocation la plus élevée.

⁴³⁰ Même si, dans une lettre envoyée à Hans Cornelius, Witkacy blâme la guerre pour son abandon de la peinture à l'huile, ses séjours à l'étranger lui ayant fait « perdre la main » (Potocka 2009 : 25), ce qui ne semble pas une raison valable. On pourrait cependant penser que le coût des matériaux était devenu prohibitif. La situation financière des artistes d'Europe de l'Est et de Russie était, à cette époque, particulièrement précaire : même Malevitch était prêt à accepter n'importe quel emploi dans l'artisanat plastique pour assurer la survie de sa famille (Nakov 1981 : 16). S'étant marié en avril 1923, l'artiste avait besoin de rentabiliser l'activité qui restera toute sa vie sa principale source de revenus (Urbankowski 1985 : 27).

grandes compositions à l'huile. À partir de 1925, ce principe sera monopolisé par l'Unisme de Strzeminski, orthodoxie abstraite dont les compositions géométriques d'Henryk Stazewski donnent l'exemple le plus frappant [Figure 29]. De la Forme Pure, Witkacy délaisse de toute évidence la rigueur constructive pour ne retenir que le processus de polarisation dans la vie psychique de l'individu.

Figure 29 – Henryk Stazewski, *Composition*, 1930, huile sur toile, 73 x 54, Musée Sztuki, Lodz [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Car la mort annoncée de l'art de Forme Pure ne signifie pas pour lui la fin de la création artistique, entre autres parce qu'il est « difficile d'arrêter de peindre, de sculpter, d'écrire ou de composer, bien plus, disons-le carrément, c'est pratiquement impossible⁴³¹ » (Witkiewicz 1979b : 171). Ce que diagnostiquent *Les formes nouvelles en peinture* n'est donc pas la fin de l'art, mais l'impossibilité moderne d'une expression artistique *authentique*⁴³²; c'est l'artiste authentique qui a autour du cou le nœud coulant de la nouveauté formelle et qui est voué aux frénésies

⁴³¹ Au début de l'année 1924, Witkacy mentionnait à Kazimiera Zulawska qu'il projetait, pour l'avenir rapproché, « une centaine de toiles » (Gerould 1981 : 71).

⁴³² Dans les *Pragmatistes*, pièce contemporaine des *Formes nouvelles*, Witkacy présente un artiste avant-gardiste clamant avoir inventé un nouveau genre d'œuvre « à mi-chemin entre une sculpture non-spatiale et une musique qui s'immobilise dans l'espace », prétention absurde à laquelle rétorque un double de Witkacy : « Tu vends des stupéfiants qui n'existent pas, puisque tu ne peux plus inventer de nouveaux alcaloïdes » (Witkiewicz 1969, II : 19). Les artistes avant-gardistes sont des esbroufeurs, pour toujours incapables de tenir les promesses qu'ils sont dans l'obligation historique de formuler.

expérimentales devant le conduire aux portes du suicide. C'est d'un autre type de création dont Witkacy se revendiquera, une voie de rechange qu'il décrivait déjà dans son traité de 1919 :

tout ce qui en Art n'est pas Forme Pure simulera cette dernière après s'en être détaché et, alors qu'elle trépassera, seule dans les tourments, son sosie, affublé de son masque, amusera dans la pièce voisine les derniers demi-hommes désormais indifférents à tous les excitants, en mimant de monstrueuses grimaces et en simulant les tortures qu'endurera réellement l'autre dans son agonie solitaire (Witkiewicz 1979b : 165).

Plutôt que d'assumer le destin peu enviable du créateur authentique, Witkacy cherchera donc à jouer, avec cynisme, sa situation tragique. Ce qu'il assumera, c'est le caractère *inauthentique* de l'artiste moderne : « Nous ferons de notre vie une commedia dell'arte dans une Forme Pure comme du cristal⁴³³ », annonce-t-il en 1920 dans la pièce *Eux* (Witkiewicz 1969, V : 119).

C'est au printemps 1925 que Witkacy présente au public les premières toiles issues du réajustement de sa posture théorique, publiant à leurs propos quelques remarques explicatives :

Cette année, je n'expose que des portraits, puisque personne n'apprécie mes compositions, ne les demande ni ne les achète, et que la critique les passe sous silence ou n'écrit à leur propos que des fadaïses, quand ce n'est pas des âneries (Witkiewicz 1979a : 79).

En dépit du détachement affiché par Witkacy, qui déclare ne pas considérer ses dernières productions comme des œuvres achevées, mais comme un « divertissement psychologique à l'aide de moyens artistiques » (Witkiewicz 1980 : 41), il est intéressant de les prendre en compte et, surtout, de nous arrêter sur le choix du portrait comme solution de rechange à l'épuration moderniste⁴³⁴ [Figure 30].

Le genre du portrait n'est mentionné qu'une seule fois dans les *Formes nouvelles*, mais dans des termes pour les moins intrigants. Le portrait, écrit Witkacy, est « né du besoin de

⁴³³ Le manifeste « Pur-Blaguiste », qu'il publie au mois de septembre 1921 sous le nom de « Marcelli-Duchanski-Blaga », permet à Witkacy de se distinguer des « malheureux esclaves de la conséquence avec soi-même ». Il écrit, d'un ton résolument ironique : « *Chacun peut créer n'importe quoi* et a le droit d'en être satisfait, *pourvu qu'il ne soit pas sincère dans son travail* et qu'il trouve quelqu'un pour l'admirer tout aussi mensongèrement » (Witkiewicz 1976 : 146).

⁴³⁴ Du point de vue technique, les portraits de Witkacy ressemblent à s'y méprendre à ceux réalisés par Stanislaw Wyspianski (1869-1907) des années auparavant. Originaire de Cracovie, Wyspianski développe lui aussi une réflexion et une pratique de la dramaturgie. Cette forte ressemblance pourrait renforcer l'inscription du portrait dans une pratique artistique volontairement inauthentique.

l'homme d'avoir avec lui dans la tombe un alter ego pour le protéger de la mort éternelle⁴³⁵ » (Witkiewicz 1979b : 166). En dédoublant l'image d'un individu, le portrait permettrait d'en préserver l'essence sous la forme d'une représentation, c'est-à-dire d'une forme paradoxalement inauthentique. Dans le contexte du modernisme qui, nous l'avons souligné, condamne l'artiste authentique au délire ou au suicide, le portrait pourrait peut-être constituer l'unique moyen, aussi anachronique fût-il comme genre, de préserver l'individu avant qu'il ne soit broyé par la gigantesque machine sociale.

Figure 30 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Jadwiga Witkiewicz*, 1925, pastel sur papier, 146 x 87, Bibliothèque publique, Szczecin [ILLUSTRATION RETIRÉE].

On remarquera aussi que le commentaire de Witkacy au sujet du portrait s'inscrit dans une perspective anthropologique qui, croyons-nous, se ressent encore de l'influence des écrits de

⁴³⁵ Observation qui n'est pas sans rappeler le thème du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, œuvre appréciée de Witkacy (Czaroryska et Okolowicz 1997 : 8).

Frazer. Dans le *Rameau d'or*, ce dernier accorde un long développement aux croyances à un rapport entre la personne et son image, observant que beaucoup de peuples ont la conviction que les portraits « contiennent l'âme de la personne représentée⁴³⁶ » (Frazer 1981, I : 540). Il faut aussi savoir que Witkacy, qui pratiquait la photographie depuis l'adolescence, privilégiait les cadrages serrés sur le visage; faisant face à la caméra, les sujets renvoient au photographe un regard direct, profond et intense⁴³⁷ [Figure 31].

Figure 31 – S.I Witkiewicz, *Jadwiga Witkiewicz*, vers 1923 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Comme le remarque Stefan Okolowicz, « the persons portrayed look as if they were hypnotized or entranced; as if the strange mood projected by the artist forced them to reveal their

⁴³⁶ Selon le principe de la magie sympathique, qui veut que « tout semblable appelle son semblable » et que « deux choses qui ont été en contact à un certain moment continuent d'agir l'une sur l'autre alors même que ce contact a cessé », alors « si le portrait est l'âme représentée, quiconque possède le portrait pourra exercer sur l'original une influence fatale » (Frazer 1981, I : 41). En Russie, remarque Frazer, certaines personnes « refusent de se laisser photographier, de peur de mourir dans l'année » (Frazer 1981, I : 542).

⁴³⁷ Paul Souriau, à la fin du 19^e siècle, écrivait que « la chose la plus hallucinante qui soit, c'est un visage d'halluciné » (Souriau 1893 : 254).

true selves⁴³⁸ » (Czaroryska et Okolowicz 1997 : 36). Ces portraits photographiques pourraient alors témoigner du fait que, pour Witkacy, l'intensité de la vie intérieure s'imprime sur des traits dont la multiplicité se trouve néanmoins subsumée par une unité psychique.

La conception witkacienne du visage pourrait être éclairée par la notion de *visagété* théorisée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Pour ces derniers, le visage constituerait un système produit par le croisement d'un axe de signifiante et d'un axe de subjectivation; respectivement, un axe « mur blanc » (« le mur du signifiant, le cadre ou l'écran ») et un axe « trou noir ». D'un côté, une surface codée offerte au monde extérieur (« large visage aux joues blanches ») extérieur, de l'autre, un abîme d'expérience subjective (« le trou noir des yeux ») (Deleuze et Guattari 1980 : 205-206). Trois ans avant la publication de *Mille plateaux*, Deleuze discutait avec Claire Parnet des termes de cette lecture binaire du visage :

Mur où s'inscrivent toutes les déterminations objectives qui nous fixent, nous quadrillent, nous identifient et nous font reconnaître; trou où nous logeons, avec notre conscience, nos sentiments, nos passions, nos petits secrets trop connus, notre envie de les faire connaître (Deleuze et Parnet 1996 : 57).

Trou et surface, le visage produit du sens en même temps qu'il en est pétri; production individuelle, il est aussi « production sociale » (Deleuze et Parnet 1996 : 57). Le visage constitue ainsi le lieu d'articulation par excellence du sujet et du social, de l'intérieur et de l'extérieur.

Pour Witkacy, le visage correspond de même à une structure double : il fait tenir ensemble la forme et le sujet, le multiple et l'unique, le concept et l'affect. Évidemment, le visage n'objective pas l'angoisse métaphysique au même titre que l'œuvre, qui a force d'extase. Mais il en fournit un équivalent, une représentation, *dédoublant* l'expérience affective de la pensée, d'où son importance toujours constante pour l'artiste. Jusqu'en octobre 1936, Witkacy demande encore à Malinowski, posté à Londres, de lui envoyer des photos de philosophes anglo-saxons (Carr, Russell, Whitehead, Ward et Wittgenstein) en se justifiant ainsi de son intérêt : « I write about them, but I don't know what sort of faces they have — and that is important to me. I don't care in the least for these fellows' autographs, just their faces » (Potocka 2009 : 18). Le rapport individualisé au modèle permet donc, sous la forme d'un compromis avec l'exigence de ressemblance propre au genre du portrait, une réintroduction de la Forme Pure comme porteuse

⁴³⁸ Les peintres, comme l'a souligné Walter Benjamin, ont souvent objecté qu'il était « impossible que le visage humain pût être saisi par une machine » (Benjamin 1989 : 692).

d'une intensité métaphysique. Witkacy ira ainsi jusqu'à affirmer que « le portrait peut être une œuvre de Forme Pure » (Witkiewicz 1979a : 79).

6.3.4 Narcotiques et créativité : la « Firme de portraits S.I. Witkiewicz »

Le rapport inauthentique, ou ironique, à l'art moderne ne se présente donc pas pleinement dans la peinture pratiquée par Witkacy, un art qui cherche encore à cerner, à sa manière, l'intensité d'une relation affective au monde. On le voit plutôt apparaître dans la nouvelle organisation de sa production artistique. Witkacy change en effet de stratégie et fonde, en 1925, la « Firme de portraits S.I. Witkiewicz⁴³⁹ », une entreprise dont il est le seul employé. Cette organisation, comme l'a remarqué Antoine Baudin, peut être interprétée comme une parodie des avant-gardes constructivistes de l'entre-deux-guerres qui simulaient « complaisamment les pratiques industrielles et commerciales dans le contexte d'euphorie provoqué par la perspective d'une reprise économique » (Witkiewicz 1979a : 18).

Figure 32 – Henry Berlewi exposant ses œuvres *Mechano-Faktura* au Salon de l'automobile Austro-Daimler, Varsovie 1924 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

« Les postulats d'une mécanisation des moyens plastiques », observe à ce sujet Andrei Nakov, « étaient l'un des thèmes favoris de l'avant-garde constructiviste en Europe centrale »

⁴³⁹ Witkacy fera environ cinq mille portraits dans le cadre de la Firme (Diserens 2004 : 30).

(Nakov 1981 : 246). Évoquant la *Mechano-Faktura* d'Henry Berlewi, peintre polonais ayant misé sur des moyens mécaniques pour produire des œuvres géométriques qu'il expose au Salon de l'automobile Austro-Daimler à Varsovie en 1924 [Figure 32], Nakov constate que « le monde industriel devenait source d'inspiration directe pour la définition du *modus* dans la pratique picturale » (Nakov 1981 : 249). En mettant sur pied une machine poétique qui ne recourt pas à la division du travail, Witkacy ne condescend pas à cet utilitarisme : il en mime plutôt le fonctionnement. Son entreprise ne vise pas l'efficacité; elle veut seulement préserver des individualités de la catastrophe de l'histoire.

La firme de portraits inclut dans son protocole une deuxième posture inauthentique : Witkacy y jouera non seulement le rôle du peintre-machine, mais aussi celui de l'artiste moderne-type, c'est-à-dire drogué⁴⁴⁰. Abandonnant la quête de l'expérience métaphysico-affective véritable, il entame, dans le cadre de la firme de portraits, une série d'expérimentations avec les psychotropes : c'est dans la distance instituée par le détachement ironique que s'exerce la licence de l'expérimentation. En effet, le projet inclut, dès sa mise sur pied, une catégorie de portraits exécutés après absorption d'alcool, seule production qui entretiendrait encore un rapport avec la Forme Pure. Au fil des années, ces portraits, inaccessibles à la clientèle régulière, « sans prix », seront réalisés avec l'aide de toute la pharmacopée de l'époque. Bon nombre de portraits conçus par le moyen de narcotiques « inférieurs » (tabac, alcool, cocaïne, etc.⁴⁴¹) semblent avoir été produits à Varsovie, dans des moments allant de la simple détente jusqu'aux beuveries entre amis. D'autres portraits nécessiteront pour leur exécution la solitude propice à la recherche de la Forme Pure.

De même que la vie intérieure du modèle est censée s'imprimer sur les traits extérieurs de son visage, de même Witkacy, souhaitant rendre limpide le processus de polarisation de la Forme Pure, prend l'habitude d'inscrire en marge de chacun des portraits des annotations décrivant son état lors de l'exécution⁴⁴² [Figure 33]. Ces indications factuelles trouveront leur interprétation

⁴⁴⁰ Pratique prophétisée dans la pièce *Yamulka, fille de Fizdejko* : « l'art nouveau qui découle du "moi" artificiellement transformé. La Forme Pure au carré ou quelque chose du genre » (Witkiewicz 1969, II : 162).

⁴⁴¹ Hormis les portraits, il nous reste un ensemble de dessins beaucoup plus rudimentaires produits chez des amis ou dans des cafés. Jakimowicz voit dans la plupart de ceux-ci les « jocular epitomes of intellectual conversations or of unusual association of ideas touching on the wide spectrum of their author's literary, philosophic, social or historiosophic views; some were evidently meant to poke fun at his friends and acquaintances, or to commemorate good times they had together » (Jakimowicz 1987 : 14).

⁴⁴² À titre de référence, nous répertorions ici l'ensemble des annotations les plus pertinentes : « C » pour l'alcool; « P » pour le tabac (« F.ZZ » lorsque la pipe remplace la cigarette, l'artiste spécifiant s'il a, ou non, inhalé la fumée); « NP » pour l'abstinence de tabac; « NII » pour celle d'alcool, le sigle « π » indiquant le nombre de jours depuis le

esthétique dans *Les narcotiques*, ouvrage que rédige Witkacy entre 1928 et 1930, et qu'il présente à la fois comme une confidence sur des enjeux liés aux rapports entre consommation et création et comme un manuel d'hygiène publique destiné à la société de son temps. Dans ce livre hétéroclite aux visées théoriques pour le moins ambivalentes se mêlent poïétique et toxicomanie, art et histoire⁴⁴³; il est par conséquent important d'en présenter les principaux enjeux.

Figure 33 – S.I. Witkiewicz, *Portrait d'Andrei Rybicki (Chinois sous torture) (détail)*, 1929, pastel sur papier, 65 x 47,5, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Dans un premier temps, Witkacy s'attaque aux effets « crétinisants » des stupéfiants populaires qu'il qualifie de « gris » : la cigarette et l'alcool. L'artiste, qui fume depuis l'adolescence, connaît bien le réconfort que la première peut apporter à l'intellectuel⁴⁴⁴. À son

début de l'abstinence (ces indications, relatives à la toxicomanie plutôt qu'à la poïétique, ponctuent aussi les lettres envoyées par l'artiste à son épouse (Gerould 1992 : 123)); « Co » pour la cocaïne; « Cof » pour la caféine; « Her », « Herb » ou « Epedete » pour le thé; « Cryog » pour le cryogène; « Eth » pour l'éther, « Eu » pour l'eukodal; « Har » pour l'harmine. D'autres notices, plus fantaisistes, disent si l'artiste a mangé des côtes de porc ou pris des gouttes pour le nez avant de se mettre au travail (Saignes 2007 : 353); « manu propria » indique que le travail a été fait à la main; « napa » de mémoire; « napafot » à la fois de mémoire et à partir d'une photographie; « PPC » pour spécifier un éclairage déficient; dans quelques rares instances, Witkacy donne les initiales des personnes présentes lors de la séance de peinture (Jakimowicz 1987 : 13).

⁴⁴³ Comme l'a bien vu Tomassucci, Witkacy préfère se référer à des autorités médicales plutôt qu'à l'ensemble d'une littérature sur la drogue qu'il connaît au moins partiellement. *Les paradis artificiels* sont traduits en russe en 1908, mais il faudra attendre 1921 et 1926 pour qu'apparaissent des traductions polonaises (Tomassucci 2010 : 93).

⁴⁴⁴ Lorsqu'il affirme que Witkacy ne devint jamais toxicomane parce « qu'il avait une peur atroce de tout ce qui pouvait nuire à sa santé » (Van Crugten 1971 : 256), Van Crugten ne fait référence qu'aux drogues dures, car

propos, il anticipe de quelques années l'avis de Philippe de Félice, qui écrira dans *Poisons sacrés, ivresses divines* qu'en plus de constituer « une distraction, un divertissement, un moyen de chasser les ennuis et les soucis et de s'évader hors de soi [...] [*la cigarette*] apparaît à bien des gens comme une source d'inspiration » (Félice 1970 : 162). Pour Félice, comme pour Witkacy, l'inspiration que peut procurer la cigarette ne repose pas tant sur une action neurophysiologique que sur un simple réflexe visuel :

En suivant du regard les volutes de la fumée, qui s'enroulent et se déroulent, et que le moindre souffle emporte, on goûte le charme d'une rêverie qui, restant sans objet, permet à la pensée de sortir du cercle où elle semblait prisonnière (Félice 1970 : 162).

Le phénomène ainsi décrit expliquerait pourquoi certaines « personnes n'éprouvent aucun plaisir [...] lorsqu'elles fument dans l'obscurité » (Félice 1970 : 162).

Cette « inspiration », pour Witkacy, ne vaut toutefois pas grand-chose. Le narcotique « gris », associé chez lui à la grisaille démocratique, confère au monde une apparence terne : dans un air enfumé, les « contours des choses deviennent immenses et brumeux, on perd la fraîcheur et l'acuité de la vue, la pensée paresseuse associe avec difficulté et ne vise pas loin » (Witkiewicz 1980 : 37). En diminuant la concentration sur le travail à accomplir, le tabac nuit à la spontanéité. Le fumeur figole ses œuvres « au lieu de les extraire tout de suite de soi sous une forme idéale qui correspond au projet primordial » (Witkiewicz 1980 : 30), le « tracé du dessin perd sa sûreté absolue », et l'œuvre finale sent le travail (Witkiewicz 1980 : 22). Tout se passe comme si le tabac ne faisait que troubler, par son cercle de fumée, le processus de polarisation du sentiment métaphysique dans l'œuvre de *Forme Pure*.

L'alcool (bière ou vodka) recèle plus de potentiel pour la création; il s'agit même de la seule activité dans laquelle il aurait une quelconque légitimité⁴⁴⁵ (Witkiewicz 1980 : 40). Witkacy avouera d'ailleurs au philosophe Hans Cornelius qu'il « dessine merveilleusement » après trois

l'artiste, malgré son mépris des stupéfiants « gris », se décrivait lui-même comme « un fumeur invétéré qui lutte avec héroïsme contre cette habitude depuis vingt-huit ans » (Witkiewicz 1980 : 11).

⁴⁴⁵ « Je n'ai jamais été un ivrogne invétéré », se défend Witkacy, déclarant ne boire régulièrement de la bière que « dans les périodes de travail intense ». « La bière », poursuit-il, « ne se boit qu'à grandes et régulières doses : plusieurs et même de nombreuses chopes tous les jours donnent d'extraordinaires résultats : elle active alors et augmente notre rendement, contrairement à la somnolence que provoquent de petites doses au début de la "pivose" [*Note - "Pivo" : bière*] » (Witkiewicz 1980 : 229).

pintes de bière⁴⁴⁶ (Potocka 2009 : 25). Pour le meilleur ou pour le pire, l'alcool désinhibe le peintre et lui permet de poser des gestes qu'il n'exécuterait pas en temps normal : « parfois même un seul petit verre de vodka peut être la cause de la création de choses vraiment grandes en tant que *point de déclenchement* ». Au-delà de l'étincelle initiale, toutefois, les choses se compliquent. Si l'alcool permet de combiner plus aisément des matériaux donnés, il n'engendre pas de création originale (même si le sujet peut en ressentir l'impression). Ainsi, l'alcool peut aider à la réalisation d'une esquisse d'après nature, par exemple un portrait, mais il est nuisible lors de la composition d'un poème. Toute activité exigeant la mise en relation de matériaux conceptuels est rendue pénible par la consommation d'alcool (Witkiewicz 1980 : 39-41).

Il en va de même pour la cocaïne, l'un des narcotiques élitistes dits « blancs » (avec l'éther et la morphine⁴⁴⁷) auquel Witkacy aurait eu recours « relativement tôt et fréquemment⁴⁴⁸ » (Witkiewicz 1979a : 76). Souvent utilisé par l'artiste, le stimulant sera surtout combiné avec d'autres psychotropes; c'est que la cocaïne, administrée seule, voit son seul bénéfice, l'excitation mécanique du corps de l'artiste⁴⁴⁹, annulé par son principal inconvénient, l'équarrissement de tous les ordres de valeurs : « J'ai le cerveau étonnamment clair et tout m'est complètement égal », s'exclame un personnage de *La mère* ayant prisé de la cocaïne (Witkiewicz 1969, I : 146). Witkacy observe que, sous l'action du « crétinisant », toute impression (« que ce soit celle du sciage du bois ou d'une œuvre d'art ») est investie d'un potentiel extatique :

sous couleur de « révélations », elle présente à « l'audacieux » naïvement enthousiasmé des choses accomplies depuis longtemps et même enterrées qui sont seulement rafraîchies et maquillées, parées de chiffons et de lambeaux de tissus mis bout à bout pour donner l'illusion d'être des habits neufs spécialement coupés pour elle (Witkiewicz 1980 : 56).

⁴⁴⁶ S'agirait-il de la seule fois où l'artiste a admis avoir dessiné en étant ivre (Witkiewicz 1980 : 40)? Il est permis d'en douter. La lettre envoyée au philosophe indique aussi que, lorsqu'il se saoulait de bière, il en buvait un maximum de huit pintes par soirée.

⁴⁴⁷ Après avoir noté que les dessins obtenus sous éther étaient « assez intéressants », Witkacy élimine la substance car il affirme ne « pas avoir confiance » en elle. Même constat pour la morphine, envers laquelle il dit avoir une « sensibilité idiosyncrasique » (Witkiewicz 1980 : 12).

⁴⁴⁸ Après la Première Guerre mondiale, la cocaïne change de statut et devient une drogue populaire : « La croissance exponentielle des réserves mondiales et l'expansion du marché de la cocaïne manufacturée permettent à cette substance de quitter les rangs des drogues rares et chères pour devenir un produit communément accessible. Son prix chute de 280 dollars l'once en 1885 à environ 3 dollars en 1914 » (Courtwright 2008 : 76).

⁴⁴⁹ Jakimowicz remarque quelques propriétés formelles de l'alcaloïde : amincissement du trait qui devient « nerveux, vacillant, allant jusqu'au fouillis », renforcement et « accentuation violente » des « caractéristiques de construction propres aux portraits de la période précédente participant de la Forme Pure » (Witkiewicz 1979a : 76). Witkacy lui-même relève un « certain caractère du trait dans le dessin » et une « déformation du visage humain que ne se laisse pas obtenir autrement » (Witkiewicz 1980 : 55).

La cocaïne, donc, « ne crée rien de nouveau » et ne réussit même pas à susciter « de nouvelles combinaisons intéressantes d'éléments déjà connus » (Witkiewicz 1980 : 55-56) : elle « ne produit rien de neuf à part l'extase », écrit-il dans *La mère*, « C'est un stupéfiant tout à fait stérile⁴⁵⁰ » (Witkiewicz 1969, I : 147). La cocaïne donne un sentiment factice d'unité qui correspond à la Forme Pure pervertie de la peinture moderne. C'est pourquoi nous voyons cette drogue devenir, dans le théâtre de Witkacy, un attribut de l'artiste dégénéré. En bout de piste, il la taxera d'« horrible cochonnerie » (Witkiewicz 1980 : 229).

Des « gris » aux « blancs », aucun des narcotiques auxquels a recours Witkacy dans le cadre de sa firme de portraits ne permet d'atteindre à une Forme Pure artistiquement viable; ils font donc tous l'objet d'une condamnation. Il en va autrement d'une classe de psychotropes « supérieurs » que Witkacy a l'occasion de tester à partir de l'été 1928, moment où il met la main sur sept pilules de peyotl. Selon Daniel Gerould, l'artiste aurait été approvisionné par Alexandre Rouhier, l'auteur de la première monographie sur cette drogue, *Le peyotl : la plante qui fait les yeux émerveillés* [1927]; ce dernier s'adonnait, à l'époque, au trafic postal de narcotiques⁴⁵¹ (Gerould 1981 : 209). C'est aussi en 1928 que Witkacy déménage avec sa mère chez Teodor Birula-Bialynicki, un médecin fasciné par les phénomènes parapsychologiques qui lui fournit des drogues en échange des œuvres produites sous leur influence⁴⁵² (Witkiewicz 1982 : 14).

Comme en fait foi le nombre de pages des *Narcotiques* qui lui sont consacrées, le peyotl tient une place particulière dans les expérimentations de Witkacy avec la drogue⁴⁵³. Alors que les poisons « gris » ramènent à la grisaille de l'existence et que les poisons « blancs » conduisent à unité creuse et sans lendemain, le peyotl présente pour Witkacy un caractère exceptionnel :

⁴⁵⁰ Helier Cossom remarquait que l'euphorie de la cocaïne « est trop merveilleuse pour qu'à cet instant, on ait envie de créer... » (Reillanne 1983 : 83).

⁴⁵¹ Qualifié de sataniste par Robert Amadou, Rouhier aurait écrit sous le pseudonyme de R.P. Sabazius un manuel de magie noire intitulé *Envoûtement et contre-envoûtement*. La recherche de Rouhier sur le peyotl, ainsi qu'une expédition au Nouveau-Mexique, auraient été financées par les laboratoires Poulenc, autour desquels gravitent certains personnages de la *Société du Grand Lunaire*, société luciférienne de Paris. À la différence du haschich, qui fut introduit dans les milieux parisiens dans le contexte des recherches physiologiques sur l'aliénation et sur le phénomène de l'hallucination, le peyotl n'a pas été, dans l'entre-deux-guerres, l'objet d'un intérêt médical sérieux : c'est d'abord dans les cercles ésotériques qu'il circule. Benoît Buquet a montré que le peyotl aurait été introduit en Pologne dans le cadre d'expériences métapsychiques : « Les relations entre la Towarzystwo Psycho-Fizyche [Société Psychophysique] de Varsovie et l'Institut Métaphysique International (IMI) de Paris étaient bien établies » (Flahutez et Egana 2013 : 136).

⁴⁵² Ils y demeurent jusqu'en 1931, date à partir de laquelle on ne trouve plus de portraits mentionnant le peyotl ou la mescaline (Flahutez et Egana 2013 : 140).

⁴⁵³ Le haschich et la mescaline, pour Witkacy, soutiennent mal la comparaison avec le peyotl. Bien que les dessins réalisés sous son influence se rapprochent des œuvres « peyotiques », la mescaline n'offre pas de visions aussi bouleversantes (Witkiewicz 1980 : 80-81). À cet égard, les visions du haschich « ne sont même pas comparables à celles du peyotl. Ce sont des choses sans aucune mesure » (Witkiewicz 1980 : 84).

psychotrope anachronique, venu d'un temps où il était encore possible pour les artistes d'accéder à la Forme Pure, il est un « narcotique métaphysique qui donne le sentiment de l'étrangeté de l'Existence » (Witkiewicz 1980 : 62). Le peyotl permettrait donc à Witkacy, ne serait-ce que brièvement, de renouer avec la Forme Pure; selon Jadwiga Witkiewicz, son épouse, l'artiste n'accordait effectivement de valeur à ses portraits « qu'exceptionnellement le plus souvent quand ils étaient faits sous l'effet des drogues principalement du peyotl » (Micinska 1995 : 133).

Le peyotl, drogue artistique? Le pharmacologue allemand Louis Lewin, le premier à analyser les propriétés du cactus dont il est extrait dès la fin du 19^e siècle, écrit dans *Phantastica* [1924] :

Les objets les plus ordinaires se muent en prodiges. En comparaison du monde tel qu'il apparaît alors, le monde d'autrefois semble pâle et mort. On y aperçoit des symphonies colorées. Les teintes ont un éclat, une délicatesse et une variété telles que les mains humaines sont hors d'état d'en produire de semblables (Lewin 1970 : 119-120).

Lewin cite ensuite le cas d'un homme qui, ayant absorbé la substance, aurait dit à son médecin : « Il faut faire voir cela à des orfèvres, à des artistes. Ils pourront s'en inspirer⁴⁵⁴ » (Lewin 1970 : 121). Alexandre Rouhier rapporte pour sa part le cas d'une femme mettant en correspondance la puissance esthétique de la mescaline (un alcaloïde dérivé du peyotl) avec celle de l'art :

le sujet [...] ne trouve plus à aucun tableau, à aucun bijou, à aucune étoffe une valeur calligraphique supérieure à celle d'une vision mescalinienne. Elle emploie depuis, comme terme familier d'appréciation laudative, à propos de peinture, de sculpture, de ciselure, de ferronnerie, l'expression : « C'est presque aussi beau que du Peyotl! » (Rouhier 1975 : 330).

Enthousiaste de cette plante qui « fait les yeux émerveillés », Rouhier écrit qu'« être admis une ou deux fois au rite du Peyotl, constitue non seulement une jouissance inoubliable, mais encore une leçon d'art de grande valeur » (Rouhier 1975 : 329). Il conclut :

Si l'emploi en était librement permis, il n'est pas douteux que la drogue serait accueillie et employée avec une dangereuse ferveur dans nos milieux artistiques modernes, si

⁴⁵⁴ Intuition partagée par le médecin anglais Havelock Ellis qui, en 1898, avait testé les effets de la mescaline sur un ami artiste ainsi que sur deux poètes. Ellis en donnera aussi au poète W.B. Yeats ainsi qu'à Aleister Crowley, son illustre confrère de la Hermetic Order of the Golden Dawn.

passionnés et si vibrants... où elle ne serait pas toujours, il faut le reconnaître, dépourvue d'utilité (Rouhier 1975 : 330).

Witkacy est apparemment le seul artiste qui, dans l'entre-deux-guerres, aura réservé cet accueil au peyotl. Dans son ivresse, il trouve une propédeutique à l'histoire de l'art telle qu'il la conçoit⁴⁵⁵ : l'histoire d'œuvres visionnaires, où les formes ne se conforment pas à une réalité soi-disant objective, mais se tordent en griffures ou en arabesques pour exprimer l'angoisse extatique d'être au monde en tant qu'individu. C'est ainsi que, sous l'influence du peyotl, les *Caprichos* de Goya lui livrent tous leurs secrets (Witkiewicz 1980 : 76). La drogue (comme nous le verrons avec l'idée d'un « pathos de la proximité » chez Walter Benjamin) perce des trous dans la façade de la grande histoire, donnant à son usager la sensation d'une communion intime avec l'événement passé. Le pouvoir de pénétration conféré par la substance hallucinogène permet donc une forme d'empathie supérieure. Rouhier, sensible à la dimension artistique de l'expérience hallucinogène, l'avait remarqué avant Witkacy :

Le peyotliné se trouve dans cet état d'éréthisme de la sensibilité du peintre qui « communique » avec son sujet; il lui semble qu'il pénètre plus intimement dans l'essence des choses et le souvenir de cette impression nouvelle persistera très longtemps par la suite (Rouhier 1975 : 272).

Cette communion, le peyotl la suscite en oblitérant toutes les évidences, qu'elles soient historiques, langagières, sociales, interpersonnelles ou seulement matérielles, etc. Toutes ces surfaces d'évidences sur lesquelles doit glisser le sujet sont fragmentées par le peyotl :

L'expérimentateur découvre souvent, à son grand étonnement, des détails qu'il n'avait jamais remarqués : fissures imperceptibles dans le plâtre d'une cloison, craquelure d'un vernis, inégalité d'une surface, minime éraflure d'un meuble⁴⁵⁶ (Rouhier 1975 : 271).

⁴⁵⁵ Le peyotl a comme l'opium son imaginaire pictural. Un sujet d'Havelock Ellis évoque « un charmant tableau qui aurait pu être un Albert Moore » (Rouhier 1975 : 330), tandis qu'un second suggère les noms de Baudelaire et de Beardsley » (Rouhier 1975 : 336). L'impressionnisme est aussi invoqué : « Les teintes que je voyais étaient celles que pose l'artiste, mais qui ne sont pas visibles dans le décor réel lorsqu'on l'examine superficiellement. Ce spectacle me faisait penser aux toiles de Claude Monet » (Rouhier 1975 : 329). Rouhier aussi parle des visions « les plus délirantes, les plus hoffmanesques, comme en peignit un Hieronymus Bosch ou comme en dessinent un Louis Bailly et un Rackham » (Rouhier 1975 : 281).

⁴⁵⁶ Ailleurs, Rouhier écrit : « Un autre élément de ravissement provoqué par la vision peyotique est dû à la perception aiguë que l'on éprouve du dessin, de la ligne, du relief intense des images » (Bailly et Guimard 1979 : 73).

Pour qui pratique le portrait, le peyotl a pour effet de faire éclater l'apparence familière du visage; sous l'influence de la drogue, la physionomie se fissure, et le relief nouvellement acquis de la face produit, pour le regard tactile de l'individu halluciné, une sorte de braille ouvert au décodage⁴⁵⁷. Les détails les plus anodins, les indications les plus furtives, les signes les plus effacés, deviennent ainsi autant de symptômes d'états intérieurs.

Figure 34 – S.I. Witkiewicz, *Portraits de Nena Stachurska exécutés sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, gauche : 65,5 x 50, Musée national, Poznan, droite : 65 x 50, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Une série de quatre portraits de Witkacy, exécutés le 12 décembre 1929 lors d'une prise de peyotl, nous montre une telle évolution dans la saisie du visage du modèle, une jeune femme du nom de Nena Stachurska. Après une première esquisse réaliste, Witkacy réalise un second portrait où se manifeste déjà l'action du peyotl : le visage de la jeune femme, qui faisait face au peintre, se tourne légèrement vers sa droite, comme emporté par un coup de vent au-dessus d'un

⁴⁵⁷ Jan Koszczyc Witkiewicz, cousin de l'artiste, se souvient que celui-ci « systematically studied human faces, creating super-sized prints of them. I saw many of those blow-ups, which showed all kinds of details of the face, normally unnoticed on a living model » (Czubak, Okolowicz et Sztaba 2011 : 11).

paysage crépusculaire où flotte un croissant de lune⁴⁵⁸ [Figure 34]. Cette rafale semble décriper le visage de Stachurska et l'ouvrir à la métamorphose : son menton s'arrondit pour suivre la courbe de lèvres soudain plus charnues et dont la rougeur a été accentuée. L'angularité du portrait initial est supplantée par les formes ovoïdes et les saillies fuyantes qui accentuent la tonalité érotique de l'image. Les yeux de Stachurska délaissent leur double rôle d'inquisiteurs ou de gardiens de la contenance pour se perdre dans la rêverie.

Figure 35 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Nena Stachurska exécuté sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, 65 x 50, Musée de la Poméranie centrale, Slupsk [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Un troisième portrait intensifie les transformations [Figure 35]. Le « mur blanc où s'inscrivent toutes les déterminations objectives », pour nous rapporter à ce que Deleuze et Guattari disent du visage, se met à se tordre dans tous les sens : « la plasticité de l'expression, depuis les visages angéliques jusqu'aux gueules les plus horribles, est portée aux dernières limites du possible », écrit Witkacy au sujet du peyotl, auquel il trouve un pouvoir de

⁴⁵⁸ Des visions obtenues du peyotl, Rouhier écrit : « Quelques fois les scènes sont éclairées comme celles de la vie réelle; d'autres fois par une clarté lunaire ou artificielle, comme on peut en voir au théâtre » (Rouhier 1975 : 289).

déformation assimilable à la caricature⁴⁵⁹ (Witkiewicz 1980 : 68). L'onirisme tranquille du précédent portrait cède devant l'assaut de cette violence expressionniste engendrée par le peyotl. Nena Stachurska présente maintenant à l'artiste un visage démoniaque, où la sensualité rêveuse s'est muée en sexualité agressive; le maquillage de la jeune femme est mis en évidence, et la commissure de ses lèvres est fendue par une langue pointue⁴⁶⁰.

Bientôt, les traits du visages deviendront illisibles : purs signes graphiques, tracés secs et violents de pastels qui se déforment, se tordent, comme aspirées par le « trou noir de la subjectivité⁴⁶¹ ». Les surfaces fondent et disparaissent dans un cri lancé du fond de l'abîme des yeux :

Les yeux du peyotl donnent l'impression qu'ils vont éclater sous la chaleur inexprimable des sentiments et des pensées qui y sont condensés comme dans d'infénales pilules. [...] Ce sont les vrais « miroirs de l'âme » — miroirs infénaux avec lesquels le démon du peyotl nous abuse en nous suggérant qu'il est peut-être possible en cette vie de connaître le psychisme d'autrui en nous fondant à lui dans une unité forgée aux flammes d'un amour terrible et où vraiment l'âme et le corps ne feraient qu'un, fût-ce au prix de l'anéantissement (Witkiewicz 1980 : 68).

À un certain degré d'intensité, le peyotl ne se contente plus de parcourir le visage pour en déchiffrer la surface; il fait plonger directement dans l'abîme des yeux qui condensent à eux seuls tout le psychisme du sujet. Au plus fort de l'intoxication, les traits signifiants, rides, plis et

⁴⁵⁹ Masters et Houston avaient souligné ce phénomène à propos d'une autre drogue, l'acide lysergique : « Caricaturing oneself and others, face or whole body, is a common place. This exaggerated emphasis on selected physical characteristics may make a plump man appear to be grotesquely obese, transform a face with semitic features into a Julius Streicher cartoon, and so on. The suggestion in a face of slyness, sensuality, or cruelty may be magnified to rival the creations of a Hieronymus Bosch » (Masters et Houston 1966 : 83).

⁴⁶⁰ Le personnage de la femme démoniaque est un motif récurrent dans les œuvres de fiction de Witkacy. S'il y a bien quelque chose de ce fantasme qui finit par disparaître dans le dernier portrait de Nena Stachurska, il ne faut pas croire que Witkacy réserve les déformations les plus violentes aux seuls portraits de femmes : les visages d'homme ont aussi droit à ce traitement. Pour ne pas clore trop rapidement la question du genre dans l'œuvre de Witkacy — question qui mériterait d'être approfondie davantage —, citons ce témoignage rapporté par Alain Van Crugten : « Les mauvaises langues, à qui il fournit toujours autant d'occasions de s'employer, affirment qu'il peint presque exclusivement des jolies femmes et que le portrait n'est que l'amorce de sa tactique préférée pour les séduire » (Van Crugten 1971 : 24).

⁴⁶¹ Lorsque commence l'ivresse, les images affluent à la surface, comme « devant une sorte de rideau ». Mais ce que donne le peyotl, écrit Witkacy, ce n'est pas la plate illusion visuelle, car vient un moment où le rideau du peyotl se déchire, c'est-à-dire où les visions cessent d'être des représentations de surface pour envahir tous les centres de la réceptivité. Le peyotl a un pouvoir révélateur, poussant à l'apparence l'invisible, le tu et l'inouï; les visions du peyotl montrent « à l'homme ce qu'il s'efforce de se cacher à soi-même ». Il fait surgir des « cavernes du moi » une voix mystérieuse soufflant « le sens des images que l'on voit et les complète en y ajoutant ce dont celles-ci ne portent même pas de trace » (Witkiewicz 1980 : 59-63).

expressions faciales, se voient réduits aux deux seuls marqueurs de l'intensité subjective : les yeux.

Figure 36 – S.I. Witkiewicz, *Portrait de Nena Stachurska exécuté sous peyotl le 12 décembre 1929*, pastel sur papier, 64,5 x 49, Musée national, Varsovie [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Mais les yeux seuls ne font pas le visage. Perdu dans l'abîme d'autrui, fondu à une unité qui n'est pas la sienne, le portraitiste n'est plus en état de polariser la Forme Pure dans la multiplicité plastique. L'œuvre en reste à ce point-ci au stade du sentiment métaphysique; comme l'affirme Witkacy : « en face de ce que l'on voit, quel dommage de perdre son temps à dessiner⁴⁶²! » (Witkiewicz 1980 : 72). C'est ici que la fusion avec l'autre, le corps à corps de la

⁴⁶² Sous le peyotl, confie Witkacy, « l'exécution est également différente de celle à laquelle je suis habitué, avec une certaine ignorance de ce que j'ai l'intention de dessiner. La main bouge automatiquement, ce que je n'ai encore jamais éprouvé jusque-là sous l'action des autres narcotiques » (Witkiewicz 1980 : 72). À l'exception de l'harmine

sympathie, doit faire place à un effort de distanciation, que le peintre se déprenne de la fascination exercée par les yeux pour revenir à la surface signifiante du visage dont l'œuvre doit se faire le reflet. Les annotations du troisième portrait de Nena Stachurska nous renseignent sur la procédure adoptée par Witkacy : pour contrecarrer le vertige du peyotl, il combat l'ivresse en consommant de l'alcool et de la cocaïne, excitants qui glissent à toute vitesse sur la surface des choses sans jamais atteindre la profondeur. L'alcool viendrait ainsi agir à titre de « point de déclenchement » (Witkiewicz 1980 : 40), inaugurant le déploiement d'un plan horizontal nivelé par le « tout m'est complètement égal » (Witkiewicz 1969, I : 149) de la cocaïne⁴⁶³.

Le visage se reconstitue ainsi dans le croisement de l'un et du multiple, de la profondeur et de la surface. Ce visage, toutefois, n'appartient plus uniquement à Stachurska, car la combinaison des drogues fait perdre à l'artiste le sens du réel. Ce qui apparaît alors est le visage de la Forme Pure, à la fois belle et monstrueuse, comme l'écho de l'horreur extatique de l'individu ayant pris conscience de sa solitude [Figure 36].

6.3.5 Inventer un théâtre d'ivresse pour jouer la tragédie de l'histoire

Il faut toutefois insister sur le caractère négatif de cette nouvelle Forme Pure à laquelle arrive Witkacy dans le cadre de sa firme de portraits. Elle n'est pas tant « perverse » qu'inauthentique, reflet déformé d'une expérience originelle condamnée par le devenir social de l'homme : c'est, pour rappeler une formule de Witkacy que nous avons citée plus haut, un « sosie affublé du masque de la Forme Pure » qui mime les grimaces et simule les tortures endurées par l'art authentique (Witkiewicz 1979b : 165). De sorte qu'on ne saurait concevoir cette démarche de l'artiste dans les termes d'une recherche exclusive de la Forme Pure. Après l'abandon des grandes compositions à l'huile, l'artiste invente une galerie de portraits, un théâtre de la création

qui « suscite une certaine “étrangeté du réel” et l'automatisme du dessin » (Witkiewicz 1980 : 84) et la mescaline qui donne un « dessin automatique assez précis » (Witkiewicz 1980 : 81). Tout comme le peyotl, dont elle se rapproche, la mescaline apporte cependant un affaiblissement dans la coloration des dessins; affaiblissement proportionnel à l'intensité des visions colorées que procure la drogue.

⁴⁶³ Les musiciens de jazz, de rock et de pop du 20^e siècle deviendront des spécialistes dans cet art de la « mixologie ». Michael Bloomfield, du groupe rock Electric Flag, rapporte les propos d'un ami musicien lui ayant dit : « J'ai besoin d'un peu de cocaïne pour me donner de l'énergie. J'ai besoin d'un peu de boisson pour me donner du courage. Et j'ai besoin d'un peu de marijuana pour me donner de l'inspiration » (Shapiro 1988 : 213).

renvoyant à la société son reflet déformé⁴⁶⁴. Il s'agit, par tous les moyens, de mettre en scène la tragédie moderne de l'individualité, de présenter l'Existence Particulière comme une singularité irréductible aux exigences de la raison et de la rendre imperméable à toute tentative d'instrumentalisation sociale.

Vers 1932, lorsque s'achève la période d'exploration des psychotropes « supérieurs », Witkacy entame la rédaction de *L'unique issue*, roman où il décrit le peintre qu'il aurait été s'il avait opté pour la voie de l'authenticité :

Marcel continuait à peindre, il entraînait en transe : les couleurs s'ébrouaient des pinceaux... Celles qu'il choisissait, nécessairement plus qu'enragées et échappant à toute hésitation des lois physiques, coulaient directement sur la toile, en un dégueulis figé, à travers sa tête exténuée où une matrice invisible fixait sur la toile les couleurs en une explosion solidifiée d'un volcan métaphysique. (À condition de considérer l'art comme une « activité métaphysique⁴⁶⁵ », un petit rien qui dépasse la fabrication des drogues ou une quelconque valeur distrayante) (Witkiewicz 2001 : 43).

Considérant que l'art en est à son dernier souffle, Witkacy ne peut se résoudre à un tel sérieux dans sa pratique artistique. Il met plutôt sur pied un art de la singularité⁴⁶⁶; il s'invente une personnalité d'artiste excentrique dégénéré, joue à l'aristocrate bouffon⁴⁶⁷ et perfectionne, comme l'a remarqué Urbankowski, un « art du scandale » :

Mainly he used verbal abuse — shocking, cynical speeches, black humour and pure nonsense; but he did not shirk from scandalous behaviour either — he would meow, growl, or break out in laughter during a film, chase the pianist out of a bar and take his place, or unexpectedly jump up and dance on a table, without always removing the dishes first⁴⁶⁸ (Urbankowski 1985 : 40-41).

⁴⁶⁴ « l'œuvre picturale de Witkiewicz », remarque l'écrivain Tadeusz Boy-Zelenski, « c'est un théâtre pétrifié sur la toile, un théâtre de vie si intense que l'artiste doit la sortir sur une scène » (Micinska 1995 : 165).

⁴⁶⁵ Comme le démontre en outre son abandon graduel de la peinture au profit de la rédaction de son *magnum opus* philosophique, Witkacy accordera toujours une « supériorité incontestable » à la métaphysique sur l'art, celui-ci n'étant après tout qu'une de ses « manières particulières » (Witkiewicz 1979b : 132). Roman Ingarden, l'un des plus éminents philosophes polonais du siècle (Witkacy réalise son portrait en 1937), jugera cependant sévèrement l'écriture philosophique de Witkacy, dénonçant son manque de rigueur et son absence de méthode.

⁴⁶⁶ Voir les écrits de Nathalie Heinich sur la figure de l'artiste comme grand singulier et, en particulier, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005.

⁴⁶⁷ « everyone who held the pen or the brush », rapporte Piotr Piotrowski au sujet des mémoires d'Edyta Goluszowa-Sicinska, « considered it his duty [...] to meet and visit Witkacy (Piotrowski 1988 : 134).

⁴⁶⁸ Le compositeur Constantin Regamey relate une soirée où un Witkacy, complètement ivre, après avoir portraituré une dizaine d'hôtes, « s'installa au piano et se mit à improviser fortissimo de la Forme Pure musicale, au grand dam des locataires de l'immeuble » (Witkiewicz 1979a : 96).

Le poète Julian Przybos, qui a rencontré l'artiste à cette époque, se rappelle que « every few minutes, Witkacy interrupted the conversation, went out, came back and washed his hands »; « Another thing he did, seemingly with the same purpose, was shouting out — without any reason — two proverbs ». Przybos, sceptique face au délire de Witkacy, croyait qu'il s'adonnait à ces facéties afin de « rendre la situation étrange » (Sandauer 1985 : 125).

Figure 37 – Janina Bykowiak et S.I. Wiktiewicz, *Injection narcotique*, 1931 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Alain Van Crugten observe pour sa part que Witkacy « semble considérer sa vie comme une scène de théâtre, il organise sans cesse des mystifications dont il est à la fois metteur en scène, acteur et spectateur ravi⁴⁶⁹ » (Witkiewicz 1969, I : 25). Utilisée pour ses effets psychophysiologiques, la drogue devient ainsi un accessoire de scène, signalant chaque fois l'apparition de l'artiste dégénéré. « Witkiewicz passait pour un drogué et en était très satisfait », constate le sculpteur August Zamoyski, ajoutant que « c'était une de ses “distractions” préférées » et allant jusqu'à soutenir que l'artiste n'aurait jamais expérimenté les narcotiques qui remplissent son œuvre, qu'il s'agirait en quelque sorte d'une mystification élaborée [Figure 37] :

⁴⁶⁹ « The psychedelic experience is extremely unusual in its radically expressive nature, equal in force and drama to the finest theater available anywhere. [...] However, the journey is different from the theater since the imbiber of the psychedelic is actor, playwright, costumer, and makeup artist, even musician » (Dobkin de Rios et Janiger 2003 : 160).

Il parlait beaucoup de morphine, belladone, cocaïne, peyotl et autres ingrédients du même acabit, mais en vérité, il n'en a jamais touché. [...] Il offrait à ses invités candidats morphinomanes encore vierges, de la simple farine de blé en guise de cocaïne⁴⁷⁰; d'une antique tabatière en argent, il leur en versait pour renifler, sur le dos de la main avec beaucoup de parcimonie. Ces réunions se tenaient dans la pénombre de son atelier, en ajoutant un peu de vodka. J'étais le seul initié à ce jeu, et pour encourager les autres, je simulais l'extase, improvisais des hallucinations, dans de soi-disant transports de joie... (Witkiewicz 1983 : 47).

Van Crugten rajoute qu'il arrivait à Witkacy de présenter aux « morphinomanes encore vierges » de « l'eau pure en petits flacons en guise de stupéfiant ». « Ceci n'est guère étonnant pour qui connaît Witkacy », rajoute-t-il, « il a le génie de la mystification et il est bien possible qu'il ait voulu s'amuser aux dépens de quelque femme du monde avide de sensations nouvelles » (Van Crugten 1971 : 28).

Parce qu'il concevait l'ivresse comme une prise de position, il importe peu, à la limite, que l'artiste ait réellement été intoxiqué à tel ou tel moment. L'efficace ne nécessite pas l'authenticité⁴⁷¹, et Witkacy semble avoir accordé plus d'importance à la médiatisation de son attitude qu'à la rigueur de ses protocoles : « bien simuler est l'art le plus grand », déclarait-il dans *Gyubal Velleytar*, une pièce de 1921 (Witkiewicz 1969, III : 97). Witkacy aurait donc sans cesse cherché à faire apparaître son incarnation de l'artiste dégénéré, allant jusqu'à publier dans un journal local, au mois d'août 1937, un poème intitulé « À mes amis médecins » relatant de manière humoristique ses expérimentations avec les psychotropes :

C'est à vous, médecins, que mon propos s'adresse
[...]

On raconte partout que votre perfidie
M'aurait intoxiqué rien que pour mes dessins
Fabuleux, paraît-il, que c'était vilénie

⁴⁷⁰ Ce qui explique le commentaire de Regamey quant à l'inefficacité de la cocaïne que lui aurait un jour proposée Witkacy (Witkiewicz 1979a : 96).

⁴⁷¹ Dans le *Rameau d'or*, Frazer postulait par ailleurs que les prêtres-magiciens les plus intelligents (ces artistes des temps anciens) « doivent tendre à être plus ou moins des charlatans conscients ». L'« imposteur délibéré » reste en contrôle de sa mystification, contrairement au « thaumaturge qui croit sincèrement aux pouvoirs extravagants qu'il s'attribue » (Frazer 1981, I : 138). Et Ovide, bien avant, conseillait de même à l'amoureux de feindre l'ivresse pour arriver à ses fins : « L'ivresse, si elle est véritable, te fera tort; si elle est feinte, elle peut t'être utile. Tâche que ta langue artificieuse prononce en hésitant des mots balbutiés, pour que toutes tes actions ou tes paroles un peu hardies soient attribuées à des libations trop copieuses » (*L'art d'aimer*, I, 590).

De me faire absorber des poisons si malsains,

À moi, un misérable pseudo-ah-artistique
Aux trances abandonné dessinant sans répit
[...]

Mensonge que tout cela! N'ont-ils pas vu vos yeux,
Que je suis un titan, qu'au-dessus d'eux je plane?
Voilà pourquoi, je sais, vous étiez généreux
De tout ce dont raffole chaque toxicomane.

Eucodal et harmine, mescaline et coco,
Haschich et puis éther, sans parler des liqueurs,
Peyotl le terrible (arrière visions, vade retro!),
Déjà vous teniez prêts mes armes de crayonneur.

[...]

Pour elles-mêmes jamais, je le dis, je le jure :
C'est pour l'Art et lui seul que de chacun des pores
J'absorbais ces poisons, sans que de ces mixtures
L'objectif n'eût rien qui moi me déshonore⁴⁷².

À quelque connaisseur d'apprécier à terme
La valeur de ces traits qu'aujourd'hui on dédaigne
Rien en eux en effet de ce pseudo-moderne
De ce dilettantisme qui sur la masse règne⁴⁷³ (Witkiewicz 1979a : 21-22).

En se présentant publiquement comme la victime des circonstances sociohistoriques qui condamnent l'artiste moderne à user de drogues, Witkacy se fait en quelque sorte le « bouc émissaire de l'humanité » auquel Franz Kafka se comparait dans une lettre de 1922 à Max Brod. Par sa posture sciemment inauthentique, sa manie des mystifications outrancières et

⁴⁷² Birula-Bialynicki soutiendra lui aussi que le rapport de Witkacy aux drogues relevait strictement de la « passion de l'expérimentation » et que la réputation de toxicomane lui était « très pénible » (Van Crugten 1971 : 30).

⁴⁷³ Roman Ingarden fait pourtant du dilettantisme la cause de l'« échec » de Witkacy : « he was being pulled in too many directions at once. He could have achieved much, but the chains of inspiration became entangled, as it were, and cancelled out their individual strength » (Urbankowski 1985 : 40). Théophile Gautier, dans sa préface des *Fleurs du Mal*, ne disait pas autre chose du peintre Boissard, chez qui se tenaient les séances de haschich : « il comprenait la peinture, la poésie et la musique également bien; mais chez lui peut-être, le dilettante nuisait à l'artiste [...]. Mais, sans abandonner la peinture, il se laissa distraire par d'autres arts; il jouait du violon, organisait des quatuors, déchiffrait Bach, Beethoven, Meyerbeer et Mendelssohn, apprenait des langues, écrivait de la critique et faisait des sonnets charmants... ».

histrioniques, l'artiste tente en désespoir de cause d'introduire un grain d'irraison dans l'engrenage d'une société en voie d'automatisation⁴⁷⁴.

Mais Witkacy n'a pas l'espoir d'enrayer la machine historique, elle qui semble plutôt accroître son momentum au cours des années 1930. Après avoir pris la fuite suivant l'annonce de l'invasion de la Pologne par l'Allemagne hitlérienne, l'artiste apprend la nouvelle de l'entrée en sol polonais de l'armée stalinienne, événement qui, pour lui, ne se situe pas tant sur le plan des politiques nationales que sur celui de l'historiosophie : il y voit la confirmation de son intuition développée lors de la Révolution russe, celle de l'extinction de l'individu dans une idéologie de masse. Conscient que le déferlement des hordes du socialisme ne pourrait pas être freiné, il choisit de mettre fin à ses jours⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Dans un contexte tout autre, mais qui rejoint ici notre propos, Véronique Nahoum-Grappe écrit : « L'alcool accentue les excès d'expressivité en rendant par là même moins sérieux les débordements potentiels » (Nahoum-Grappe 2010 : 37).

⁴⁷⁵ Sa compagne de l'époque, qui tenta sans succès de le suivre dans le suicide, témoignera : « C'était donc une décision tout à fait raisonnée, apparemment logique et conséquente, en accord avec son attitude philosophique, dépourvue de toutes les nuances émotionnelles qui accompagnent généralement pareille décision » (Van Crugten 1971 : 37). L'invasion soviétique n'est pourtant que le « point de déclenchement » d'une action longuement mûrie; le 25 juillet 1938, Witkacy écrivait à son ami Malinowski : « I've decided (in the near future after I finish a few things I'm working on) to bring my life to an end *a bit* prematurely, because it's high time. [...] I'm in a terrible state. I'm suffering almost as much as when we went to Australia » (Gerould 1992 : 75).

CHAPITRE 7

LES DEUX VISAGES DE L'IVRESSE

Dieu à double visage,
c'est de toi que part l'année pour s'écouler sans bruit;
toi qui, sans tourner la tête, vois ce que nul autre dieu
ne peut voir

— Ovide, « Invocation à Janus et cérémonial
du 1^{er} janvier », *Les Fastes*, I (v. 65)

L'ivresse a deux visages. Elle est l'exaltation et la commotion, le remède et le poison; l'expérience la plus intense de la subjectivité et le moment de son anéantissement. En Occident, cette ambivalence est ordinairement liée aux masques tragiques de Dionysos et à l'instabilité de la personne qui cherche à se dissoudre afin de mieux renaître à la vie. Dans les années 1920, il semble toutefois devenu impossible de croire à ce pouvoir transformateur de l'ivresse. En effet, l'expérience de la Grande Guerre a montré que l'enthousiasme frénétique, même porté par la promesse d'une refonte globale de la société, pouvait s'enliser dans les tranchées et se solder par le statu quo. Après la guerre, le déchaînement vital et affirmatif de Dionysos, ses cris, ses danses et ses impostures, cèdent le pas à l'immobilité transitionnelle de Janus, dieu romain des commencements et des fins, des choix, du passage et des portes, — dieu bicéphale représenté avec une face tournée vers le passé, l'autre sur l'avenir⁴⁷⁶ [Figure 38].

Les portraits de Witkacy s'inscrivent dans une telle polarité. Insignes reliques d'une tradition artistique à jamais perdue, ils n'arrivent pas à s'orienter vers de nouvelles voies. C'est que leur créateur a les yeux rivés sur un horizon fermé, sans aucune perspective pour l'art aussi bien que pour l'individu. Le portrait, pour le peintre qui a décidé d'abandonner l'art authentique, est un commencement reposant sur une fin, un passage, en sens unique, permettant à l'homme de conserver son visage pour quelques instants encore, dans l'ivresse factice des psychotropes.

Il est en effet possible de concevoir l'entre-deux-guerres comme un passage où les peintres s'aventurent avec incertitude : certains, les tenants du « retour à l'ordre », cherchent à rebrousser chemin; d'autres épousent la marche forcée imposée par la trajectoire de l'art abstrait;

⁴⁷⁶ En 1920, Friedrich Wilhelm Murnau tourne *Der Januskopf* (en français, *Le crime du docteur Warren*). Aujourd'hui perdu, le film était une transposition de l'histoire de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, où le savant (Dr. Warren) se transformait en abominable créature (Mr. O'Connor) par l'action surnaturelle d'un buste de Janus. Là où l'histoire de Stevenson illustre le postulat freudien que « tout homme est deux », l'entre-deux-guerres conduira à la réalisation que : « *Tout homme appartient à deux ères* », selon la formulation de Paul Valéry (Valéry 2011 : 17).

d'autres prônent l'exploration du désordre, l'errance, la déambulation émerveillée ou désespérée. C'est là, dans l'aire élargie du surréalisme, que nous trouverons l'ivresse, adoptée par ceux qui cherchent pour la peinture un nouveau présent susceptible d'inclure les deux visages de Janus : une face tournée vers le passé, l'autre sur l'avenir, et jamais l'une sans l'autre.

Figure 38 – Pièce de monnaie romaine représentant Janus, vers 225-212 av. J.-C. [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Nous vivons en un temps d'imitations et d'artifices, où toute spiritualité se convertit en affairisme ou en institutions officielles, [...] où l'ivresse dionysiaque est factice, aussi bien que la discipline qui la stylise [...].

— Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*

7.1 Walter Benjamin : passages de l'art et de l'ivresse

Witkacy n'est pas le seul, dans l'entre-deux-guerres, à inclure l'expérience de l'ivresse dans ses méditations sur l'avenir de l'art. Quelques centaines de kilomètres à l'ouest, Walter Benjamin observe également que l'art du début du siècle se présente sous de nouveaux traits, qu'il aurait en quelque sorte changé de visage. Afin de faire état de cette altération profonde, Benjamin s'appuiera lui aussi sur une analyse personnelle et sociale de l'ivresse. Dans sa

confrontation avec cette expérience pour lui fondamentale, il ira plus loin encore que ses prédécesseurs, nous pensons ici à Baudelaire et à Nietzsche, en ébauchant une phénoménologie de la modernité à partir d'une expérimentation active de la drogue. En plus d'être éclairantes, les réflexions du philosophe sont aussi, à notre avis, essentielles à la compréhension du cadre culturel à partir duquel s'articulent les expressions artistiques modernes l'ivresse. Il est impératif, par conséquent, de leur accorder les prochains développements.

Les premières réflexions de Benjamin sur les rapports de l'art et de l'ivresse trahissent une certaine proximité avec les théories esthétiques romantiques. Dans « L'arc-en-ciel », un texte rédigé en 1915, le philosophe met en scène un peintre du nom de Georg recevant la visite d'une amie, Margarethe, qui vient lui faire part de son rêve de la nuit précédente. Dans ce rêve, Margarethe se rappelle avoir été plongée dans un incendie de couleurs telles que les peintres ne peuvent en reproduire, faisant alors l'expérience d'une visualité désincarnée (« j'étais pur voir »). Georg, en artiste, lui répond :

Ce que tu décris est comme une ivresse. Rappelle-toi ce que je t'ai dit de ce sentiment rare et précieux d'enivrement que j'ai connu autrefois. Ces heures-là, je me sentais léger. Je ne percevais en toutes choses que ce par quoi j'étais dans les choses, que les propriétés de ces choses par quoi je les pénétrais. J'étais moi-même une propriété du monde suspendue au-dessus de lui. Le monde était pour moi rempli comme de couleurs (Benjamin 2001 : 122).

Nous reconnaissons, dans ce passage, une intensification de l'expérience de la couleur telle que la décrivait Goethe dans son *Farbenlehre* : « On s'identifie avec la couleur, l'œil et l'esprit sont à l'unisson avec elle ». De même, Georg avoue s'être parfois senti immergé dans le bain chromatique, comme saisi d'une ivresse de pure visualité le dessaisissant de lui-même : le monde de contrastes et de contradictions, d'oppositions et de dualismes — corps et esprit, vrai et faux, sujet et objet, noir et blanc — se transforme alors en arc-en-ciel aux tonalités infinies, pont multicolore permettant de réunir les rives de chaque chose isolée et de les faire communiquer.

Cette compréhension de l'art en tant que fusion extatique de l'artiste avec le monde, que nous pourrions rapprocher de l'expressionnisme prismatique de Franz Marc [Figure 39], se trouvera violemment remise en cause par la guerre. Une rupture s'opère qui conduira Benjamin à postuler la désacralisation irrévocable de l'œuvre d'art. Ce constat reflète généralement celui de Witkacy, qui croit que l'art, après les derniers spasmes du modernisme, est voué à une transformation pour lui sans appel. Mais là où Witkacy place ses analyses dans une perspective

axiologique et téléologique, voyant dans l'érosion du caractère métaphysique de l'art le signe avant-coureur de sa mort prochaine, Benjamin cherchera à asseoir sa compréhension du phénomène sur des bases épistémologiques et révolutionnaires, percevant dans la coupure historique de la modernité culturelle le symptôme d'un changement de paradigme potentiellement fécond⁴⁷⁷.

Figure 39 – Franz Marc, *Sous la pluie*, 1912, huile sur toile, 81,5 x 106, Musée Lenbachhaus, Munich [ILLUSTRATION RETIRÉE].

7.2 L'aura, l'ivresse et l'expérience des correspondances

C'est dans un essai tardif devenu célèbre, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », que Benjamin explicite sa distinction entre deux régimes de l'art. Il y aurait d'abord le régime de l'œuvre unique touchée par la main de l'artiste (la peinture, la sculpture, etc.) et celui de l'œuvre mécaniquement reproduite, ou reproductible, en plusieurs exemplaires (la photographie, le cinéma, etc.). C'est pour traiter du mode d'être spécifique à l'œuvre d'art unique que Benjamin introduit la notion d'« aura », terme qui pour lui renvoie à « une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000, II :

⁴⁷⁷ Entre le désespoir artistique de Witkacy et l'épistémologie culturelle de Benjamin, tous deux tributaires de la philosophie de Nietzsche, il faudrait placer l'ontologie anti-technicienne de Heidegger.

75). L'œuvre unique impliquerait à la fois un rapport de proximité à l'objet qu'elle est et un rapport de déférence dû à son unicité. Ce rapport de déférence ferait en sorte que la présence de l'objet débordé les limites de sa stricte matérialité (il peut même être caché sans perdre de son efficace), d'où l'impression que quelque chose de lointain, d'insaisissable et de puissant se manifeste en lui. L'aura, que le philosophe conçoit comme le reste profane de la vénération religieuse pour la relique, ne serait pour lui que le résidu d'un rapport prélogique au monde, l'aura ne traduisant en effet que l'expérience moderne d'une perception de nature primitive.

Benjamin donne quelques détails sur la manière dont il comprend cette perception dans une « Théorie de la ressemblance », qu'il esquisse en 1933 à Ibiza. Le philosophe formule dans cet essai l'hypothèse que les peuples anciens auraient perçu le monde comme un seul continuum espace-temps où chaque donnée spécifique (matérielle ou temporelle) est nécessairement connectée à d'autres données potentielles, latentes. La chose, pour la perception primitive, n'est donc jamais conçue isolément : toute présence est symbole d'une absence, toute absence est appelée à se manifester dans la présence. Cette communication de l'actuel et du virtuel se fait par des effets de correspondances ou de ressemblances; des traits sont reconnus comme participant d'une essence commune entre deux ou plusieurs choses. Ce qui, *a priori*, aurait pu paraître séparé par les plus grandes distances se trouve alors rassemblé dans une présence à la fois évasive et effusive⁴⁷⁸ — autrement dit, dans ce qui deviendra l'aura.

Le développement de la pensée logique aurait cependant conduit à l'atrophie de ce mode d'appréhension. Constatant que « l'univers perceptif de l'homme moderne semble beaucoup moins riche en correspondances magiques que celui des peuples anciens ou même celui des primitifs », Benjamin écrit que la saisie par ressemblance aurait « déserté certains domaines au cours des siècles, peut-être pour se reporter dans d'autres » :

il y a tout lieu de supposer que l'aptitude au mimétisme, qui fut jadis le fondement de la voyance, a très progressivement pénétré le langage et l'écriture au fil de leur évolution millénaire et y a constitué la réserve de ressemblance non sensible la plus complète qui soit. Le langage serait ainsi la suprême application de la faculté mimétique (Benjamin 1981 : 62-64)

⁴⁷⁸ Le symbole, la poésie, le mythe et la divination découlent tous de cette perception des correspondances : « Les oracles qui demandaient au temps ce qu'il réservait n'ont certainement pas eu de celui-ci une expérience homogène ou vide » (Benjamin 2013 : 83). La pratique de la divination implique de concevoir la trame spatiotemporelle comme un vaste réseau où les phénomènes se répartissent sur des circuits interconnectés.

La saisie du réel aurait donc été profondément modifiée par l'apparition, dans un premier temps, du langage et, ensuite, de l'écriture, deux codes venus assurer une stabilité aux ressemblances perçues entre les choses et entre les phénomènes⁴⁷⁹.

Cependant, ces manières de codifier l'expérience du réel ne se seraient pas imposées d'un bloc. L'Antiquité, en effet, aurait préservé sous la forme de l'ivresse la perception magique des correspondances : « Les rapports de l'Antiquité avec le cosmos », écrit Benjamin dans *Sens unique*, « s'instauraient [...] dans l'ivresse ». C'est l'ivresse qui, chez les Grecs, assurait la communication du microcosme et du macrocosme; elle donnait l'intime sensation d'un monde où les choses communiquent, se répondent, offrent des ressemblances et dévoilent des affinités latentes : « L'ivresse est en effet l'expérience par laquelle nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre » (Benjamin 1988 : 227). En général, cependant, l'homme moderne ne saurait plus avoir la sensation des correspondances, que ce soit de manière innée ou même ponctuelle, comme dans l'ivresse dionysiaque :

Rien ne distingue davantage l'homme antique de l'homme moderne que son abandon à une expérience cosmique que ce dernier connaît à peine. Le déclin de cet abandon s'annonce déjà à l'apogée de l'astronomie, au début des temps modernes. [...] C'est la marque de la menaçante confusion de la communauté moderne que de tenir cette expérience [*l'ivresse*] pour quelque chose d'insignifiant qu'on peut écarter, et que de l'abandonner à l'individu, qui en fait un délire mystique lors des belles nuits étoilées (Benjamin 1988 : 227).

La généalogie du rapport au monde à laquelle s'attèle ici Benjamin en évoquant, à regret, les ivresses collectives des peuples anciens, ne peut manquer de rappeler certaines analyses nietzschéennes. Souvenons-nous par exemple de *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (cf. p. 205), où Nietzsche faisait subir à la vérité, cette notion que la conception théorique du monde jugeait universellement et éternellement valide, les outrages d'une lecture diachronique :

les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal (Nietzsche 1970, I : 282).

⁴⁷⁹ Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, situe la fin du régime épistémique de la ressemblance à la fin du 16^e siècle (Foucault 1966 : 33).

Sous l'action du temps s'efface le visage de la métaphore, c'est-à-dire de la correspondance, du lien fécond de ressemblance, laissant voir à sa place une surface uniforme sans valeur nominale : les modernes, pour Nietzsche, ont désenchanté le monde avec leur logique.

Souscrivant au point de vue nietzschéen, Benjamin voudra imaginer les expériences qui pourraient permettre à l'individu moderne de retrouver les ressemblances magiques effacées par l'usure du temps. Pour le philosophe, deux expériences s'offrent à ses contemporains : l'aura de l'œuvre d'art unique, celle de la peinture moderne, par exemple, et l'ivresse — non plus, certes, l'ivresse dionysiaque de l'Antiquité, mais l'ivresse individuelle que procurent les psychotropes. C'est d'ailleurs dans le cadre d'une expérience avec le haschich, le 15 janvier 1928 (la deuxième d'une série de dix protocoles effectués entre le mois de décembre 1927 et celui d'avril 1931⁴⁸⁰), que survient pour la première fois sous la plume du philosophe le terme d'aura. Benjamin en précisera la nature dans un compte rendu de protocole datant du mois de mars 1930 (c'est-à-dire cinq ans avant la rédaction de l'essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ») :

l'aura authentique ne peut en aucune façon être pensée comme le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent. Au contraire ce qui désigne l'aura authentique : l'ornement, une inclusion ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui. Rien ne donne de l'aura une idée aussi juste que les toiles tardives de Van Gogh où l'aura est peinte en même temps que l'objet (Benjamin 1993 : 56).

L'aura que fait apparaître le haschich correspondrait donc à une zone ornementale où la sphère effective de la présence d'un objet ou d'une figure est en quelque sorte étendue, prolongée, comme un genre d'émanation ou de vibration. L'aura se manifesterait ainsi de manière exemplaire chez Van Gogh [Figure 40], dont la touche sinueuse vient diffuser les contours des objets représentés⁴⁸¹ : le cyprès imprime sa présence dans le ciel, qui est modulé par les sillons de

⁴⁸⁰ Parfois seul, parfois en compagnie du philosophe Ernst Bloch, de l'écrivain Jean Seltz, mais toujours (ou presque) sous la supervision des docteurs Ernst Joël et Fritz Fränkel (ou bien d'Egon Wissing et de son épouse Gert), Benjamin fait l'expérience du haschich (dix protocoles du 18 décembre 1927 au 18 avril 1931), de l'opium (un protocole en 1932) et de la mescaline (un protocole, le dernier au total, le 22 mai 1934). Joël et Fränkel avaient publié une étude sur le haschich, « The Hashish-Rausch : Contributions to an Experimental Psychopathology ». Entre 1923 et 1935, ils rédigent, seuls ou en collaboration, plusieurs articles sur le haschich, la cocaïne et l'alcool. Voir la bibliographie disponible sur www.wbenjamin.org/ejff.html. [Consulté le 10 juillet 2015]

⁴⁸¹ Benjamin, dans une note rédigée en vue d'une grande « histoire sociale de Paris au XIXe siècle » (ouvrage inabouti qui sera publié sous le titre de *Paris, capitale du XIXe siècle*), écrit : « Les fleurs de Redon et le problème de l'ornementation, en particulier avec le haschisch. Monde de fleurs » (Benjamin 1989 : 848). Les commentaires de

la route et l'orbe des astres, rien n'est séparé, tout entre en communication. Il est alors possible de comprendre l'aura comme un passage entre les choses qu'ouvre un certain genre de perception, dont celle qu'induit le haschich.

Figure 40 – Vincent Van Gogh, *Route de campagne en Provence de nuit*, 1890, huile sur toile, 92 x 73, Musée Kröller-Müller, Otterlo [ILLUSTRATION RETIRÉE].

L'ivresse du haschich, pour Benjamin, permet ainsi au sujet de renouer avec un mode perceptif prémoderne. La drogue décloisonne les objets et ouvre des zones interstitielles propices aux rapports de correspondance et à la multiplication des ressemblances :

Les phénomènes de superposition, de coïncidence, qui apparaissent avec le haschisch doivent être compris avec la notion de ressemblance. Quand nous disons qu'un visage est semblable à un autre, nous voulons dire que nous retrouvons certains traits de ce second

Benjamin à ce sujet restent cryptiques, mais il semblerait que le philosophe conçoive le motif de la fleur, chez Redon, comme l'exemple type de l'effusion ornementale qui, appartenant au domaine de l'objet, parvient à en déborder la stricte matérialité.

visage dans le premier, sans que celui-ci cesse d'être ce qu'il était. Mais les possibilités d'apparition qui s'offrent ainsi ne sont soumises à aucun critère et sont donc illimitées. La catégorie de ressemblance n'a qu'une importance très limitée pour la conscience éveillée, mais en reçoit une qui est illimitée dans l'univers du haschich. Tout, en effet, y est visage, chaque chose a le degré de présence physique qui permet de rechercher en elle, comme dans un visage, l'apparition de certains traits. Même une proposition prend un visage dans ces conditions (sans parler du mot isolé) et ce visage ressemble à celui de la proposition opposée (Benjamin 1989 : 436).

Dans l'ivresse, tout est visage : la pièce de monnaie usée retrouve tout à coup son effigie. Manière de dire que, sous l'action du haschich, tant l'inanimé (la chose, l'objet) que l'abstrait (le langage, le concept) se mettent à parler au sujet et même à le regarder; le sujet se sent alors en complicité avec le monde.

Toute chose a maintenant la capacité de lever les yeux vers le sujet, de le fixer d'un regard chargé d'intentionnalité : « L'octroi d'un tel pouvoir », affirme Benjamin dans un essai sur Baudelaire, « est une des sources de la poésie. Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour attirer le regard au loin⁴⁸² » (Benjamin 2000, II : 382). Ce n'est pas autrement que fonctionne l'aura, dont Benjamin dit :

L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé — la nature — et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est — ou se croit — regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux (Benjamin 2000, II : 382).

À une époque où la pensée logique a figé les ressemblances dans les images consacrées du langage, le monde ne lève que rarement les yeux sur l'homme. Avec le temps, cette expérience s'est vue limitée à l'appréhension de l'œuvre d'art unique ainsi qu'à l'ivresse du psychotrope. Pire encore, des techniques de reproduction de l'image apparaissent à la modernité qui vont continuer de restreindre l'expérience de la présence et de mettre à mal la perception des correspondances (Benjamin 2000, II : 73). L'omniprésence de la photographie, en l'occurrence, signalera pour Benjamin la fin de l'aura.

⁴⁸² Benjamin semble s'inspirer ici des écrits de Baudelaire, et particulièrement du début du poème « Correspondances » des *Fleurs du mal* : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers » (Baudelaire 1999 : 11). Dans *Les paradis artificiels*, le poète affirme aussi que, dans l'ivresse du haschich, « le premier objet venu devient symbole parlant » (Baudelaire 1999, I : 430).

7.3 De l'aura à la trace : positivité du nouveau paradigme artistique

Au contraire de l'œuvre d'art unique, la photographie ne recèle aucune valeur culturelle résiduelle qui pourrait la relier à la perception primitive; sa reproductibilité à l'infini empêche d'accorder une présence étendue à l'objet matériel. Mais de la même manière que l'adoption de l'écriture avait encouragé les hommes de l'Antiquité à préserver l'ancien rapport au monde dans des ivresses collectives ponctuelles, de même la reproductibilité des images s'accompagne de recrudescences ponctuelles de l'aura qui vont faciliter la transition d'un paradigme à un autre.

Figure 41 – Étienne Carjat, *Charles Baudelaire*, vers 1863, photoglyptie, 23,2 x 18,2 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Nous pourrions d'abord évoquer l'importance croissante accordée à la touche du peintre et à sa signature alors que se dissémine la photographie (Van Gogh est encore ici exemplaire). Benjamin, quant à lui, mentionne la prédominance du portrait dans le développement du nouveau médium photographique [Figure 41] :

Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression furtive d'un visage

d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois (Benjamin 2000, II : 81).

Toute la démarche de Witkacy, peintre de portraits ayant recours à toutes les formes d'ivresse, pourrait ainsi se comprendre comme une tentative désespérée de s'accrocher à l'aura. Benjamin, au contraire de Witkacy, visera pour sa part à surmonter ce pessimisme en se penchant sur les possibilités offertes par un art sans aura.

Pour le philosophe, un tel art aurait déjà été produit au tournant du siècle par Eugène Atget. Avec ses photographies des rues désertes de Paris, ce dernier se serait fixé comme objectif de « démaquiller le réel » en montrant un monde vidé de toute présence (Benjamin 2000, I : 309). Ses clichés, écrit Benjamin dans la « Petite histoire de la photographie », « pompent l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition » (Benjamin 2000, I : 311). Multiples, mécaniquement reproduites et ne représentant même pas l'individu, les photographies d'Atget rendent sensible l'évidage moderne de l'aura [Figure 42].

Figure 42 – Eugène Atget, *Rue des Prêtres-Saint-Séverin*, 1898, BNF, bibliothèque de l'Arsenal, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Benjamin se refuse toutefois à comprendre ce phénomène de manière négative. En effet, les clichés d'Atget témoignent pour lui d'une véritable révolution perceptive. Dans ces images, le

régime expérientiel de l'aura laisserait place à celui de la trace, nouvelle manifestation de la présence qui conserve, en la renversant, l'hétérogénéité de la proximité et du lointain caractérisant l'aura : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » (Benjamin 1989 : 464). Les photographies d'Atget, au contraire de l'objet culturel, n'imposent pas la proximité d'un lointain d'autant plus puissant qu'il est insaisissable. En laissant des traces, elles mettent le lointain à portée de main : pour les saisir, écrit Benjamin, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès :

On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire (Benjamin 2000, II : 82).

Les photographies d'Atget ne poussent pas l'observateur à ressentir passivement la présence des lointains, elles l'invitent à *douter* activement de l'évidence des apparences afin d'y déceler des indices qui lui permettront de suivre la piste d'événements passés : ce n'est plus le monde qui nous regarde, c'est nous qui regardons le monde.

Dans ces clichés photographiques se manifeste donc un renversement fondamental. Désormais, le sujet ne scrute plus l'immensité de l'univers en attendant que s'impose l'ordre cosmique de la ressemblance infinie⁴⁸³. En quête de traces, il promène son regard au ras du sol, plan de toutes les transformations et de toutes les itinérances. Ainsi, ce n'est pas tant au regardeur passif qu'appartient le doute⁴⁸⁴, mais à celui qui, dans une errance active, voit défiler les lieux, les objets et les gens, tous plus différents, uniques et singuliers les uns que les autres. Dans une note rédigée pour *Paris, capitale du XIXe siècle*, Benjamin écrit : « De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur »

⁴⁸³ Les correspondances, comme l'observe Claude Pichois, « sont verticales et irréversibles : elles orientent l'homme vers Dieu selon les degrés hiérarchiques d'une spiritualisation. À cet égard, elles constituent bien une mystique, au sens stric, c'est-à-dire une méthode, une technique qui permet à l'homme de s'unir immédiatement à Dieu, à la créature de se fondre dans l'Incréé ». Au contraire, les synesthésies que fait advenir le haschich sont « horizontales » (Baudelaire 1999, I : 843).

⁴⁸⁴ Lors du second protocole de haschich, Benjamin dit de sa précédente expérience : « La première ivresse m'a fait connaître le papillonnement du doute; douter était comme une indifférence créatrice en moi-même » (Benjamin 1993 : 16). En effet, nous trouvons dans le premier protocole une référence à une élégie de Schiller où le poète fait allusion à « l'aile dubitative du papillon ». Benjamin explique que le mot de Schiller pourrait s'appliquer à la combinaison de l'allégresse (l'aile, la légèreté, le vol) et du doute dans l'ivresse du haschich (Benjamin 1993 : 12).

(Benjamin 1989 : 443). La flânerie se trouve ainsi liée au paradigme de la trace. Les images de rues désertes d'Atget sont donc pour Benjamin doublement exemplaires en ce qu'elles ont situé le processus de transformation de l'aura « en son lieu prédestiné » (Benjamin 2000, II : 82), c'est-à-dire Paris, cette capitale de la modernité où Baudelaire a théorisé l'art de la flânerie.

Dans la période d'entre-deux-guerres, la flânerie n'est cependant nulle part mieux décrite que dans *Le paysan de Paris* d'Aragon, ouvrage que lit Benjamin avec le plus grand enthousiasme, trouvant chez le surréaliste l'ébauche d'une phénoménologie de la marche en accord avec ses propres conceptions⁴⁸⁵. Dans la première partie de l'œuvre⁴⁸⁶, Aragon raconte son errance dans le Passage de l'Opéra, un réseau de galeries reliant l'ancien bâtiment de la rue Le Peletier et le boulevard des Italiens, inauguré en 1822 et détruit en 1925, pour permettre le prolongement du boulevard Haussmann [Figure 43].

Figure 43 – Passage de l'Opéra, entrée de la galerie de l'Horloge, 1924 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Le poète, qui connaît assez les lieux pour les avoir fréquentés dès la fin de 1919 avec ses camarades dadaïstes, invite le lecteur à le suivre alors qu'il s'engouffre dans un dédale de

⁴⁸⁵ On aime à ce sujet citer la lettre envoyée à Adorno au printemps 1935 : « Il y a au commencement Aragon, *Le Paysan de Paris*, dont le soir au lit je ne pouvais jamais lire plus de deux ou trois pages, mon cœur battant si fort qu'il me fallait poser le livre. [...] les premières esquisses des *Passages* proviennent de cette époque » (Benjamin 1979 : 162-163). Benjamin en traduira des extraits pour *Literarische Welt*. Pour de plus amples développements sur les liens qui unissent *Le paysan de Paris* au projet de *Paris, capitale du XIXe siècle*, voir Vaclav Paris, « Uncreative Influence : Louis Aragon's *Paysan de Paris* and Walter Benjamin's *Passagen-Werk* », *Journal of Modern Literature*, vol. 37, no.1, automne 2013, p. 21-39.

⁴⁸⁶ Du *Paysan de Paris*, la « Préface » et « Le passage de L'Opéra » paraissent dans les numéros 16 à 19 de *La Revue européenne* entre le juin et septembre 1924. L'ensemble de l'ouvrage, publié chez Gallimard en 1926, est complété par « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », livré au printemps 1925 dans *La Revue européenne*.

boutiques et de cafés, de lieux où la distinction entre intérieur et extérieur, privé et public, relève de l'indécidable, où la grande histoire est sans cesse pénétrée par la petite et où la sensation du présent n'est qu'un assemblage mouvant d'expériences passées et d'événements futurs (le flâneur, écrivait Baudelaire, est un « kaléidoscope doué de conscience »). Dans une note rédigée pour *Paris, capitale du XIXe siècle*, Benjamin tentera de saisir cette sensation singulière qui fait se mouvoir le flâneur :

Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle; les magasins, les bistrotts, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible (Benjamin 1989 : 434-435).

Réduire le mouvement du flâneur au mécanisme de l'enchaînement des pas ne donne qu'une faible idée de la nature de sa marche, qui est dynamisée par l'appel des lointains. Dans le paradigme de la trace, le lointain implique ainsi une mise en mouvement du corps et de l'esprit (dans celui de l'aura, l'apparition soudaine du lointain suscite plutôt l'immobilité contemplative).

C'est donc dans le doute constant que chemine le flâneur, un doute qu'Aragon, dans *Le paysan de Paris*, qualifie d'*enivrant*. L'évocation d'une « ivresse du doute » survient dans la description d'un hôtel où une clientèle bigarrée peut louer des chambres meublées à la journée, à la semaine ou au mois. Après avoir sommairement dépeint la configuration des lieux et fait le portrait de quelques-uns de ses occupants, le poète décrit de longs couloirs « qu'on prendrait pour les coulisses d'un théâtre » et au bout desquels se trouve un intrigant système d'escaliers : « Tout est ménagé pour permettre les fuites possibles, pour masquer à un observateur superficiel les rencontres qui [...] étoufferont un grand secret dans un décor de lieu commun », commente Aragon, qui s'arrête sur un motif intrigant :

Au premier, sur l'escalier le plus éloigné, on a inventé de mettre une porte qui permette, le cas échéant, de fermer cette issue lointaine, encore qu'elle ne tienne qu'à des montants et qu'il suffise pour la franchir d'enjamber la rampe à son niveau. Cette menace ballante laisse à qui la contemple un doute qui ne va pas sans enivrement. On cherche la signification de cette porte, dont la présence rappelle les opérations de police les plus basses et les poursuites au cœur même de leurs amours de ces assassins sentimentaux que la faiblesse des sens a livrés et que l'on cerne au petit jour dans ces labyrinthes voluptueux où ils se cachent (Aragon 1976 : 24-25).

Le flâneur, comme l'observateur d'une photographie d'Atget montrant une rue déserte, saisit l'invitation d'un doute pour remonter, en imagination, le cours d'un dispositif silencieux et énigmatique jusqu'à l'événement passé; sa sensation est celle d'une enquête perpétuelle : « Le personnage du flâneur », note Benjamin, « préfigure celui du détective » (Benjamin 1989 : 459). Pour le flâneur, le lieu n'est donc pas vide, mais riche de potentialités : « L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre? ». La perception des potentialités d'un lieu⁴⁸⁷, ce qu'il appelle le « phénomène de colportage de l'espace », constitue pour Benjamin l'expérience fondamentale du flâneur (Benjamin 1989 : 436-437).

7.4 Des accès à la « singulière trame d'espace et de temps » de la modernité

Pourtant, le flâneur n'est pas seul à pouvoir ressentir les potentialités d'un lieu. En effet, Benjamin croit que le consommateur de haschich a la possibilité de faire sur place l'expérience de cette ivresse caractéristique de la flânerie. Comme l'indique une note de *Paris, capitale du XIXe siècle*, l'espace lance au haschichin les mêmes clins d'œil qu'il adresse au flâneur (Benjamin 1989 : 839). Dans la description de sa seconde expérience avec le haschich, Benjamin écrit :

L'espace se déguise devant nous, il se drape, comme un être séduisant, dans le costume des ambiances. J'éprouve le sentiment que dans la pièce d'à côté auraient aussi bien pu se dérouler le sacre de Charlemagne que l'assassinat de Henri IV, la signature du traité de Verdun que l'assassinat d'Egmont. Les choses ne sont que des mannequins et même les grands moments de l'histoire du monde ne sont que des costumes sous lesquels elles échangent des regards de connivence avec le néant, le bas et le banal. Elles répondent aux clignements d'œil ambigus venus du nirvana⁴⁸⁸ (Benjamin 1993 : 14).

⁴⁸⁷ Le philosophe précise que « ce phénomène permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace » (Benjamin 1989 : 437).

⁴⁸⁸ Ce passage réapparaît dans une note de *Paris, capitale du XIXe siècle*, où Benjamin écrit que le petit-bourgeois « veut avoir la sensation que pourraient avoir eu lieu dans la pièce à côté aussi bien le couronnement de l'empereur Charlemagne que l'assassinat d'Henri IV, aussi bien la signature du traité de Verdun que les noces d'Otto et de Théophano ». Le philosophe entend par là que le capitalisme chercherait à s'appropriier l'histoire en l'arrachant à ses ancrages topographiques; les noms propres, les événements, circulent comme la marchandise. L'intérieur petit-bourgeois du 19^e siècle, avec ses superpositions de styles et d'époques, serait ainsi conçu comme « un stimulant de l'ivresse et du rêve » (Benjamin 2013 : 234). « La personne privée émergeant durant la Monarchie de Juillet », précise Benjamin, « exige que son intérieur l'entretienne dans ses illusions. [...] C'est de ce phénomène que naissent les fantasmagories de l'intérieur. Pour la personne privée, l'intérieur, c'est l'univers. En lui, il rassemble le lointain et le passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde » (Benjamin 2013 : 234).

Le haschichin découvre ainsi que l'espace n'est pas une étendue vide et indifférente, mais un « être séduisant » qui se masque et se déguise⁴⁸⁹ : il ne se limite plus, en tout cas, à ses seules propriétés matérielles. Mais l'ivresse du haschich, de nature stationnaire, se rattache au régime de l'aura davantage qu'à celui de la trace : la potentialité y est ressentie comme une présence, comme une évidence. L'espace où se trouve le haschichin pourrait ainsi être comparé à l'espace pictural de l'œuvre unique qui s'anime et se métamorphose au gré des sens qui le traversent.

Figure 44 – Odilon Redon, *Le sphinx rouge*, vers 1912, huile sur toile, 61 x 49,5, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Cette comparaison de la peinture et de l'ivresse n'est pas fortuite : on se rappelle la mention de Van Gogh là où il s'agissait d'illustrer la manière dont se manifeste l'aura dans le haschich. Ainsi, lorsque Benjamin tente d'exprimer les déformations qu'induit le psychotrope dans ses sensations spatiales, il note : « l'espace devenait plus velouté, plus flamboyant, plus

⁴⁸⁹ Benjamin se serait-il souvenu ici de ce passage du « Poème du hachisch » où Baudelaire écrivait à propos de la contemplation des peintures médiocres de l'Hôtel Pimodan : « les personnages de l'antiquité, affublés de leurs costumes sacerdotaux ou militaires, échangent avec vous par le simple regard de solennelles confidences » (Baudelaire 1999 : 430)? Le cas échéant, le haschich induirait bien un étrange rapport de proximité avec le passé.

sombre. Je prononçais le nom de Delacroix » (Benjamin 1993 : 13). Évocation sans doute motivée, au moins en partie, par le rôle qu'a joué le peintre dans les écrits de Baudelaire⁴⁹⁰ (cf. p. 186). Dans l'expérience du haschich, note l'auteur qui n'échappe pas à ce topos de la littérature sur la drogue, l'imagination tend à reproduire « certaines choses que l'on connaît grâce à la peinture » (Benjamin 1989 : 438). Dans le passage cité plus haut, l'évocation de mannequins pourrait faire penser aux toiles de Giorgio De Chirico, tandis que l'allusion à des « clignements d'œil ambigus venus du nirvana » trouverait une exemplification dans l'œuvre de Redon [Figure 44], là où ce phénomène, dit Benjamin, « n'a sans doute jamais été aussi évident⁴⁹¹ » (Benjamin 1993 : 17).

Dans l'ivresse, la sensation de l'espace est donc contaminée par un afflux de références inopinées : le lieu est pétri d'histoire, criblé de durées hétérogènes et imprévisibles. Le haschich ferait ainsi ressentir une trame temporelle particulière où des événements révolus, selon une conception linéaire du temps, continueraient à se manifester de manière tangible dans l'instant présent, sans que ces deux moments ne soient reliés causalement⁴⁹² : « Le passé télescopé par le présent », note Benjamin (Benjamin 1989 : 488). Sous l'influence du haschich, l'événement passé peut soudainement acquérir une présence sensible⁴⁹³. C'est d'ailleurs ce qui pourrait expliquer l'aura du tableau unique : la présence de l'artiste se trouve réactualisée

⁴⁹⁰ C'est un désir de répéter l'expérience baudelairienne qui, à l'origine, pousse Benjamin à faire l'essai du haschich : comme le révèle une lettre datée du 19 septembre 1919 envoyée à Ernst Schoen, il s'agissait pour le philosophe d'un complément essentiel à sa lecture des *Paradis artificiels* (Benjamin 2006 : 144).

⁴⁹¹ Benjamin consigne un propos de Redon rapporté par Raymond Escholier qui serait en lien direct avec le phénomène du « colportage de l'espace » : « Le sens du mystère [...] est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les doubles, triples aspects, des soupçons d'aspect (images dans images) » (Benjamin 1989 : 447). La figure de Redon pourrait permettre un rapprochement entre l'esthétique du doute de Benjamin et celle de l'affect que proposent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* : « La peinture a besoin d'autre chose que de l'habileté du dessinateur qui marquerait la ressemblance des formes humaine et animale, et nous ferait assister à leur transformation : il faut au contraire la puissance d'un fond capable de dissoudre les formes, et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est animal et qui est humain, parce que quelque chose se dresse comme le triomphe ou le monument de leur indistinction; ainsi Goya, ou même Daumier, Redon. Il faut que l'artiste crée les procédés et matériaux syntaxiques ou plastiques nécessaires à une si grande entreprise qui recrée partout les marécages primitifs de la vie » (Deleuze et Guattari 2008 : 164). Tant Benjamin que Deleuze et Guattari mesurent l'artiste à sa capacité à introduire le doute dans la forme.

⁴⁹² La fragmentation de l'espace euclidien et la rupture de la ligne du temps que postule Benjamin correspondent aux débats qui, à l'époque, opposent Niels Bohr à Albert Einstein. Remettant en question le principe de séparabilité que prône encore Einstein, principe selon lequel des objets distants ne peuvent avoir une influence directe l'un sur l'autre, la physique quantique observe qu'il existe des corrélations non-causales et non-locales entre les propriétés physiques d'objets éloignés. Benjamin aurait souscrit à cette dernière hypothèse.

⁴⁹³ Il permet aussi à l'intention de se manifester et de devenir perceptible, caractéristique dont témoigne Benjamin dans le compte rendu de la seconde prise de haschich en compagnie d'Ernst Bloch : « Bloch voulut toucher légèrement mon genou. Cet attouchement me fut perceptible déjà bien avant qu'il ne m'ait atteint, je le ressens comme une atteinte désagréable à mon aura. Pour comprendre cela, on doit prendre aussi en considération que tous les mouvements semblent gagner en intensité et en intentionnalité » (Benjamin 1993 : 18).

indépendamment du temps séparant le moment de la création de celui de la réception⁴⁹⁴. Benjamin nous dit en effet, dans un aphorisme cryptique, que l'image serait « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin 1989 : 478).

Cette définition de l'image, cependant, s'applique à la fois à l'œuvre d'art unique et à l'image reproduite mécaniquement. Comme l'écrit Benjamin, il est souvent possible de détecter dans une photographie « la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image » (Benjamin 2000, I : 300). Roland Barthes, dans *La chambre claire*, appellera *punctum* ce trou qui, dans l'image photographique, fait jaillir une contingence venue de l'expérience passée. L'image, pour Benjamin, est toujours hétérogène, et ce, quel qu'en soit le régime, unique ou mécaniquement reproduite. Mais l'effet de cette hétérogénéité est radicalement opposé selon les deux régimes de l'image : alors que l'œuvre auratique appelle à la présence celui qui l'a faite (c'est un éclair du passé qui foudroie le regardeur présent), la trace photographique témoigne d'un moment historique (c'est une lueur de l'Autrefois qui illumine le regardeur de Maintenant).

Cette différence est fondamentale, car elle accorde à la seule photographie une portée révolutionnaire : la photographique, en venant transpercer la surface du présent, rompt le continuum de l'histoire. En tant que trace sensible, elle s'attaque à la « tranquillité caractéristique de l'historisme » qui, en préconisant une mise à distance du passé par rapport au présent, cherche à montrer « comment les choses se sont passées ». À cette forme d'histoire qu'il qualifie de « narcotique⁴⁹⁵ », Benjamin oppose la posture du matérialisme historique, qui « considère la compréhension de l'histoire comme une vie posthume de ce qui a été compris jadis et dont on ressent les pulsions jusque dans le temps présent » (Benjamin 2013 : 92-93). À la narcose de la distance (il faut aussi y inclure la commotion esthétique propre à l'œuvre auratique), Benjamin oppose un « pathos de la proximité », une méthode historico-affective qui recourt aux témoignages directs de la photographie et de l'anecdote⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ C'est alors, comme l'écrit René Passeron, un critère poétique qui détermine l'aura : « L'*aura* tient moins au message présenté par l'œuvre qu'à la "présence" qu'elle doit en effet à "l'irremplaçable" main du maître » (Passeron 1996 : 29).

⁴⁹⁵ L'histoire, comme l'a dit James Elkins, est un narcotique : « Like a drug, history takes me out of myself, saves me from myself [...] History is an addiction, and there is no cure » (Elkins 2001 : 106).

⁴⁹⁶ « L'anecdote nous rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie. [...] La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter

Pour Benjamin, ce « pathos de la proximité » que permet la photographie relève aussi de l'expérience du haschichin⁴⁹⁷ (cf. p. 290) et de celle du flâneur. De ce dernier, Benjamin évoque l'« ivresse anamnétique » qui « non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience » (Benjamin 1989 : 435). Mais à cette évocation volontaire du passé correspond aussi une mémoire involontaire qui, sans avertissement, peut saisir le flâneur. Dans les notes de *Paris, capitale du XIXe siècle*, nous trouvons ce commentaire sans équivoque :

On sait que dans la flânerie, les lointains — qu'il s'agisse de pays ou d'époques — font irruption dans le paysage et l'instant présent. Quand la phase d'ivresse véritable propre à cet état se déclenche, le sang cogne dans les veines de l'heureux flâneur, son cœur se met à battre comme une horloge (Benjamin 1989 : 438).

Drôle d'expérience que celle du flâneur, qui est toujours entre la distance d'un événement dont il saisit sobrement la trace — « avec la trace, nous nous emparons de la chose » —, et l'impérieuse proximité des lointains qui soudain font irruption dans son présent, et qui le saisissent, — « avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous » (Benjamin 1989 : 464). Du flâneur, nous pourrions dire la même chose que du haschichin : que son expérience est foncièrement hétérogène, qu'elle participe en même temps d'un régime expérientiel primitif (il s'étonne du monde et des correspondances qui le remplissent) et d'un régime expérientiel moderne (il s'approprie ces correspondances pour en faire l'objet d'une nouvelle écriture du monde).

7.5 La flânerie intoxiquée : une dialectique de l'aura et de la trace

Ayant sans cesse réitéré la correspondance entre la marche et la prise de drogue⁴⁹⁸, Benjamin décide au début de l'automne 1928 de prendre le haschich à bras le corps pour aller

dans le leur). [...] Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie » (Benjamin 1989 : 843).

⁴⁹⁷ Dès le premier protocole de haschich, par exemple, Benjamin écrit : « Sentiment de maintenant comprendre beaucoup mieux Poe » (Benjamin 1993 : 11).

⁴⁹⁸ Thomas De Quincey est le grand initiateur de cette pratique qui consiste à allier l'ivresse à la marche : « j'avais coutume le samedi soir, après avoir pris mon opium, de m'égarer au loin, sans m'inquiéter du chemin ni de la distance, vers tous les marchés où les pauvres se rassemblent pour dépenser leurs salaires » (De Quincey 1990 : 104). Ce type d'expérience annonce aussi certaines pratiques artistiques contemporaines comme l'œuvre *Narcoturism* de Francis Alÿs. En 1996, l'artiste belge entreprend de déambuler pendant une semaine dans les rues de Copenhague, se

nourrir son ivresse d'une flânerie dans les rues de Marseille. « Ce fut », dit-il à travers le protagoniste d'une nouvelle de 1930 intitulée « Myslowice — Braunschweig — Marseille », « pour essayer de m'abandonner tout entier à la main magique dans laquelle la ville avait délicatement emprisonné ma nuque⁴⁹⁹ » (Benjamin 1987 : 44). Cette fiction a un fort caractère autobiographique : elle constitue la version préliminaire d'un essai plus abouti sur l'expérience du haschich qui paraîtra deux ans plus tard dans le *Frankfurter Zeitung* : « Haschich à Marseille⁵⁰⁰ ».

Dans ce curieux amalgame des *Paradis artificiels* et du *Paysan de Paris*, le philosophe relate ses errances intoxiquées, qui le conduisent d'abord à un café à l'angle de la Canebière — artère devant son nom à la présence, jusqu'au 16^e siècle, de marchands de chanvre (*canabe* en provençal) — et du cours Belsunce, puis, un peu plus loin, au restaurant Basso, où il cherche à obtenir une vue sur le Vieux-Port pour finalement s'installer à la table d'un petit café⁵⁰¹. C'est là que le haschich se manifeste avec, note Benjamin, « une intensité primitive » (choix d'adjectif qui n'est pas fortuit, cf. p. 305). Son premier effet consiste à magnifier la signifiante des visages qu'aperçoit le philosophe :

À présent il commençait en effet à faire de moi un physionomiste, en tout cas l'observateur de physionomies, et je connus dans mon expérience quelque chose d'unique : j'étais littéralement suspendu aux visages que j'avais autour de moi et qui étaient pour certains d'une grossièreté ou d'une laideur remarquable (Benjamin 1993 : 45-46).

mettant chaque jour sous l'effet d'une drogue différente. Alÿs consigne ensuite ses pensées et ses observations dans un journal de bord. Ballade urbaine et ivresse sont mobilisées cinq ans plus tard par Rodney Graham; se référant à la découverte fortuite du LSD par Albert Hoffmann, qui avait expérimenté les effets de la drogue en rentrant chez lui à vélo, Graham enfourche de même sa bicyclette après avoir pris l'hallucinogène, circulant dans les allées du Tiergarten de Berlin. Le film relatant son expérience s'intitule *The Phonokinetoscope*.

⁴⁹⁹ « La drogue, je l'ai dit, n'était pas une nouveauté pour moi; mais [...] je ne m'étais jamais senti jusqu'alors accueilli dans cette communauté d'initiés dont les témoignages, des *Paradis artificiels* de Baudelaire au *Loup des steppes* de Hesse, m'étaient familiers » (Benjamin 1987 : 44-45). Dans « Haschich à Marseille », compte rendu plus abouti de la même expérience publié dans la *Frankfurter Zeitung* du 4 décembre 1932, ce sont quelques pages du *Loup des steppes* qui fournissent à Benjamin « la dernière indication à prendre du haschich » (Benjamin 1993 : 42). Le roman controversé d'Hermann Hesse, où l'on suit le parcours initiatique (celui-ci incluant la « dangereuse propédeutique » des drogues) d'un intellectuel vieillissant, avait été publié l'année précédente.

⁵⁰⁰ Dans une lettre du 26 juillet 1932, Benjamin fait part à Gerhard Scholem de son intention d'écrire un livre sur le haschisch, un livre « d'une extrême importance » : « Personne ne sait rien de ce dernier sujet et pour le moment qu'il reste entre nous » (Benjamin 1979 : 71). Ce livre ne verra jamais le jour, et les deux récits de l'expérience du haschich à Marseille sont les seuls écrits sur la drogue publiés par Benjamin.

⁵⁰¹ Ici encore, l'expérience benjaminienne suit la trace laissée par Baudelaire qui, suivant lui-même Poe, décrivait « l'homme des foules » assis « derrière la vitre d'un café [...] contemplant la foule avec jouissance, se mêl[ant], par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui » (Baudelaire 1999, II : 689).

Si le flâneur ivre devient physionomiste, c'est que les visages, dont les traits se mettent à saillir et à se creuser, à se ligner, semblent lui raconter des histoires dont il lui revient de déchiffrer le sens : « La lecture des signes », remarque Mikhaïl Yampolsky à propos de cette caractéristique du haschich, « devient plus aisée parce que les graphes naturels, les rides, s'accroissent. [...] toute la lecture passe par les fissures, par les petites brèches qui détruisent l'homogénéité des surfaces lisses » (Tskikounas et Yvorel 1995 : 55). Ce plaisir de l'interprétation infinie donne sa préférence aux attributs normalement associés à la laideur (aux asymétries, imperfections, rugosités, rides, cicatrices, creusements inélégants des chairs) plutôt qu'à ceux de la beauté au sens classique (le symétrique, le lisse, le doux) :

À présent je comprenais comment la laideur pouvait apparaître à un peintre — n'est-ce pas arrivé à Rembrandt et à beaucoup d'autres — comme le vrai réservoir de la beauté, plutôt comme le coffre de son trésor, comme la montagne éventrée avec, en son sein, tout l'or du beau qui scintille dans les rides, les regards et les traits (Benjamin 1993 : 46).

Les visages, comme les rues désertes d'Atget, ne se prêtent pas à un regard détaché⁵⁰² : fasciné par le détail, le flâneur affiche l'attitude de celui qui doit maîtriser l'énigme, détective ou artiste. Ce que découvre ici Benjamin, c'est que la poétique du peintre tient à la fois de l'aura et de la trace : le scintillement du beau, le peintre le trouve dans le sillon de la laideur (c'est ce que Baudelaire, en idéaliste, ne pouvait tolérer).

À Marseille, les deux ivresses se complètent et s'alimentent l'une l'autre, la marche venant libérer le haschichin de sa stupeur immobile, la drogue contribuant à ancrer le regard dans la matérialité des choses et à déclencher chez le flâneur une faculté à s'émerveiller qu'il n'a pas normalement. Sous l'action de la drogue, le regard du flâneur devient actif, créatif, répondant à l'effusion du sens qui se met à déborder des frontières maintenant poreuses des êtres et des choses. Dans l'entrelacement des deux ivresses se manifeste donc un rapport à la fois esthétique (l'aura qui paralyse le haschichin) et actif (la trace que suit le flâneur) au réel : un rapport poétique. Max Milner, l'un de ceux qui a le mieux saisi la profondeur de l'essai de Benjamin, évoque la faculté qu'a le drogué de faire jouer le « Sésame ouvre-toi » qui multiplie à l'infini les représentations :

⁵⁰² Ils « inquiètent » aussi celui qui les regarde. Dans le premier protocole de haschich, Benjamin note : « Les gens à qui on a affaire (en particulier Joël et Frankel) ont fortement tendance à se métamorphoser un peu, je ne dirais pas à devenir étrangers, ni à cesser d'être familiers, mais à ressembler un peu à des étrangers » (Benjamin 1993 : 11). Nous sommes près, ici, de l'inquiétante familiarité théorisée par Freud une dizaine d'années plus tôt.

l'esprit ne demeure donc pas passif devant les visions procurées par le haschisch, mais les manipule (ou a l'impression de les manipuler) avec une agilité qui renforce le sentiment de sa propre créativité (Milner 2000 : 348).

Dans l'ivresse des rencontres imprévues et des rapprochements inédits, le flâneur remonte le réel. Son point de vue n'est pas rigide, fixé une fois pour toutes dans le fil d'une histoire linéaire sur laquelle le sujet n'aurait aucune prise; il est souple, adaptatif et, en conséquence, potentiellement révolutionnaire⁵⁰³. Tout est prétexte à de nouvelles combinaisons : « La place devant le port », écrit Benjamin, « était comme une palette sur laquelle mon imagination mixait les données du lieu, faisait tel ou tel essai [...] à la manière d'un grand peintre qui regarde sa palette comme un instrument » (Benjamin 1993 : 48). Benjamin consacre les plus belles lignes de son essai à la dimension poétique de l'expérience de l'ivresse que la flânerie met en relief :

Pour approcher de plus près l'énigme du bonheur de l'ivresse, on doit encore une fois songer au fil d'Ariane. Quel plaisir dans ce simple acte : dérouler une pelote. Et ce plaisir est très profondément apparenté à celui du plaisir de l'ivresse et du plaisir de créer. [...] Une telle certitude venant d'une pelote ingénieusement enroulée que nous dévidons — n'est-ce pas là le bonheur de toute productivité, celle du moins qui prend la forme de la prose? Et dans le haschich nous sommes, à la puissance suprême, des êtres de prose, jouissant. *De la poésie lyrique — pas pour un sou* (Benjamin 1993 : 49-50).

Comment comprendre ces références à la poésie lyrique et à la prose? Selon son habitude, Benjamin a recours à une allusion cryptique pour exprimer une idée d'une grande richesse.

Comme l'a montré notre analyse des discours concernant les dérèglements créateurs avant le 19^e siècle, l'ivresse, dans son acception poétique, se rapporte traditionnellement à une conception platonicienne de l'inspiration. La métaphore de l'enivrement renverrait à la propension des poètes à quitter le monde ordinaire, à s'élever au-dessus des contingences quotidiennes et à se laisser porter par le souffle de l'idéal jusqu'à la sphère des idées pures. L'ivresse que décrit Benjamin prend le contrepied de cette conception : « *De la poésie lyrique — pas pour un sou* ». La dépense engendrée par l'ivresse se situe ailleurs, du côté de la prose : « dans le haschich nous sommes, à la puissance suprême, des êtres de prose, jouissant ».

⁵⁰³ Il en va ici de « la promenade comme acte, comme politique, comme expérimentation, comme vie », selon la belle formule de Gilles Deleuze et Claire Parnet (Deleuze et Parnet 1996 : 39). Benjamin le dit d'ailleurs directement en notant que « l'oisiveté du flâneur est une protestation contre la division du travail » (Benjamin 1989 : 445).

Jouissant d'un monde matériel, qui se décline à la manière de phrases telles qu'on les emploie au quotidien : enchaînées les unes après les autres (et non superposées comme les vers poétiques), construisant et détruisant le sens au fur et à mesure, selon les exigences toujours renouvelées du « maintenant », ouvertes à la parole de l'autre, au dialogue, aux questions et aux contestations. Dérouler l'écheveau, c'est jouir de la fécondité inhérente à tout mouvement, à tout déplacement; c'est s'enivrer du geste dont l'effectuation correspond à sa finalité : aucune erreur possible, aucun retour en arrière. Le plaisir poétique de l'ivresse, c'est celui du fil d'Ariane — celui de laisser une trace qui pourra être interprétée par un autre que soi.

Bien que Benjamin, avec « Haschich à Marseille », s'inscrive dans une tradition intellectuelle occidentale faisant de l'ivresse une voie vers la création, il en change toutefois l'orientation : la verticalité propre à l'idéalisme s'étale chez lui sur un plan horizontal sans transcendance. Ainsi, la créativité du flâneur ivre n'est pas surgissement de ce qui avant lui n'existait pas, mais étalement tout au long d'un monde déjà donné, déjà partagé par une communauté d'individus. Sa matière, ce sont les objets qu'il a devant les yeux, les visages qui croisent le sien, les mots du vocabulaire de tous les jours et les faits colportés par l'histoire. Artiste, le flâneur ivre n'invente pourtant rien d'autre que de nouveaux agencements. Sa poétique est une marche sur un plan horizontal criblé de choses et de durées.

À la modernité, l'expérience de l'espace et du temps n'est plus celui d'un continuum assurant la communication de toutes choses : le cosmos est devenu monde et l'« arc-en-ciel » des anciens est remplacé par la grisaille de la ville. Mais cette ville n'est pas fixée dans un agencement prédéterminé; percée de portes et de passages, elle reste toujours à parcourir. Car les personnes et les objets, ayant acquis leur indépendance, sont à même de moduler la trame spatiotemporelle, de la trouser, de la fragmenter et de la recomposer.

7.6 Le surréalisme, ou la révolution par l'ivresse : une heuristique du montage

À la lumière de ces dernières explications, on comprend comment Benjamin a pu investir l'ivresse d'une portée révolutionnaire. C'est en ce qu'elle induit une temporalité hétérogène que l'ivresse peut préparer à un dépassement de l'historisme et de l'expérience bourgeoise, c'est-à-dire linéaire, du temps. Ce projet, comme l'observe Benjamin dans un article publié dans *Die*

literarische Welt en février 1929, est celui du surréalisme, le mouvement artistique s'étant selon lui le mieux approprié ce potentiel révolutionnaire de l'ivresse : « Gagner à la révolution les forces de l'ivresse, c'est à quoi tend le surréalisme dans tous ses livres et dans toutes ses entreprises » (Benjamin 2000, I : 130). Présument qu'ils se sont prêtés comme lui à des protocoles de drogue (nous verrons qu'il n'en est rien⁵⁰⁴), Benjamin pense que les surréalistes se seraient d'abord affairés, par l'entremise d'une « dangereuse propédeutique » de rêve et d'ivresse, à une interruption de la tranquillité propre à l'historisme : « Cet ébranlement du moi par l'ivresse fut en même temps l'expérience féconde et vivante qui arracha ces hommes à l'emprise de l'ivresse⁵⁰⁵ » (Benjamin 2000, I : 116). Entendre ici : « à l'emprise de la narcose » de l'optimisme bourgeois.

Cette ivresse révolutionnaire, Benjamin la qualifie d'« illumination profane », et il en énonce quelques-unes des formes principales : « Le lecteur, le penseur, l'homme qui attend, le flâneur sont des types d'illuminé tout autant que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse⁵⁰⁶ » (Benjamin 2000, I : 131). Improductives, ces expériences individuelles déchirent l'illusion d'un temps continu motivé par le progrès, qu'il soit de nature sociale ou technologique; pessimistes⁵⁰⁷, elles s'opposent à la rhétorique optimiste de la politique bourgeoise. Les illuminations profanes, pour Benjamin, sont autant de rêves qui appellent un réveil

⁵⁰⁴ Didi-Huberman, fidèle à Benjamin jusque dans ses présomptions erronées, écrit : « On pensera spontanément aux expériences surréalistes de drogue » (Didi-Huberman 2009 : 222).

⁵⁰⁵ L'ivresse de la flânerie constitue ainsi l'expérience qui arrache Aragon à l'ivresse de la marchandise, c'est-à-dire qui lui fait la considérer avec une plus grande lucidité. Sa déambulation émerveillée (le poète, dans « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », écrit se promener « avec ivresse au milieu de mille concrétions divines ») lui aurait donc permis de prendre conscience (ou du moins de faire l'expérience) du soubassement fantasmatique de la marchandise en régime capitaliste. En ce qu'il ne se soucie pas de l'usage effectif qu'il peut tirer des choses, le flâneur est le « virtuose » de l'« identification à la valeur d'échange » (Benjamin 1989 : 466). Il y a des institutions modernes qui visent à tirer parti de cette ivresse de la marchandise, comme les grands magasins, que l'écrivain Francis Ambrière, en 1930, compare à une substance toxique : « Il y a là une puissance anesthésique, très proche de celle des stupéfiants, et les grands magasins, ce n'est pas leur moins curieux aspect, sont à classer parmi les paradis artificiels ». Benjamin, à ce propos, commente : « Avec la création des grands magasins, pour la première fois dans l'histoire, les consommateurs commencent à avoir le sentiment d'exister en tant que masse. [...] Cela accroît considérablement [...] l'élément théâtral dans le commerce » (Benjamin 1989 : 73).

⁵⁰⁶ Ces illuminations profanes font advenir une familiarité avec un « espace corporel » que ni l'historisme, ni le marxisme théorique ne tiennent en ligne de compte, ce dernier faisant de la collectivité quelque chose d'abstrait, alors qu'elle est aussi, comme l'écrit Benjamin, « de nature corporelle » (Benjamin 2000, I : 134). Voir Marc Berdet, « Un matérialisme "stupéfiant" », *Anthropology & Materialism* [Online], 1 | 2013, Online since 15 October 2013, connection on 25 August 2015. URL : <http://am.revues.org/171>.

⁵⁰⁷ *Le paysan de Paris* représente moins une célébration qu'une violente critique du modernisme de la part d'un poète qui, dans les mots de Jacques Leenhardt, joue « avec une volupté mélancolique sur l'accordéon du pessimisme ». Concernant le thème de la mort dans *Le paysan de Paris*, voir Jacques Leenhardt, « Le passage comme forme d'expérience : Benjamin face à Aragon », in *Walter Benjamin et Paris. Colloque international, 27-29 juin 1983*, p. 163-171, Paris : Éditions du Cerf, 1986.

révolutionnaire, — souvenons-nous du flâneur faisant l'expérience enivrante d'un « pathos de la proximité » et dont le « cœur se met à battre comme une horloge » (cf. p. 319). Une note des *Passages* fait apparaître le processus de réflexion de Benjamin sur cette question :

Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste⁵⁰⁸ (Benjamin 1989 : 480).

Par l'ivresse (la drogue, la flânerie, le rêve), les surréalistes auraient réussi à ouvrir le présent à l'hétérogénéité de l'anachronisme, le transformant en un « maintenant » révolutionnaire : « L'exploitation des éléments du rêve au moment de l'éveil », note Benjamin, « est le cas d'école de la pensée dialectique » (Benjamin 2013 : 195).

Ernst Bloch, qui prit part aux protocoles de haschich, se penchera sur cette fragmentation productive du temps dont Benjamin fait un des traits du surréalisme. Dans *Héritage de ce temps*, un ouvrage publié en 1935, alors que s'impose avec force l'idéologie nazie, il évoque l'idée d'un « montage médiat » (qu'il ne faut pas entendre au sens strictement cinématographique mais plus généralement culturel), lequel, écrit-il, serait une « force productive qui interrompt le flux dramatique » propre à l'historisme bourgeois (Bloch 1978 : 209) :

ce montage, dans sa compétence concrète, ne prend nullement plaisir à la combinaison vide, ne cherche pas la tromperie du kaléidoscope⁵⁰⁹ [...]. Le montage sans exploitation

⁵⁰⁸ À la fin de son essai sur le surréalisme, Benjamin écrit : « Un par un, ils échangent leurs mimiques contre le cadran d'un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes » (Benjamin 2000, I : 134). Avec les années, le philosophe deviendra cependant plus critique à cet égard : « tandis qu'Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. [...] il s'agit ici de dissoudre la "mythologie" dans l'espace de l'histoire » (Benjamin 1989 : 474). Une note non-datée (et qui n'a pas pour le moment été traduite en français) fait état de ce qui, pour Benjamin, constituerait une dialectique révolutionnaire de l'ivresse : « Overcoming of the rational individual through intoxication — of the motorial and affective individual, however, through collective action : this characterizes the entire situation » (Benjamin 2006 : 142). On pourrait donc croire que le rattachement surréaliste à la révolution communiste ait trouvé faveur aux yeux de Benjamin, mais il n'en est rien : lorsque les surréalistes se mêlent de politique, ils deviennent optimistes et escamotent ainsi le premier stade de la dialectique révolutionnaire, rêve ou ivresse. L'« organisation du pessimisme » (ou la synthèse dialectique de l'individu et de la communauté, de l'affect et du politique) que réclame Benjamin après Pierre Naville n'aura pas lieu.

⁵⁰⁹ L'image du kaléidoscope que nous rencontrons si souvent dans les écrits sur la drogue pourrait renvoyer ici à la critique qu'en font Marx et Engels dans *l'Idéologie allemande*, et que Jonathan Crary résume ainsi : « The multiplicity that so seduced Baudelaire was for them a sham, a trick literally done with mirrors. Rather than producing something new the kaleidoscope simply repeated a single image » (Crary 1990 : 114). Crary, d'ailleurs, souscrit à cette lecture : « For Sir David Brewster, the justification for making the kaleidoscope was productivity and efficiency. He saw it as a mechanical means for the reformation of art according to an industrial paradigm » (Crary 1990 : 116). Trop rapide à diagnostiquer l'instrumentalisation des sens par le capitalisme, Crary oublie toutefois de

prend lui aussi des fragments de la surface décomposée, mais il ne les réinsère pas dans de nouvelles totalités closes. Il fait de ces fragments les particules d'un autre langage, d'autres informations, la figure provisoire d'une réalité ouverte (Bloch 1978 : 210).

Le montage médiat, selon Bloch, ne se satisfait pas d'obtenir par assemblage des effets esthétiques inédits; il n'exploite pas les fragments qu'il emploie. Sa visée est plus directement politique. Il s'agit de prendre un fragment du passé et d'« expérimenter la manière dont il fonctionne dans une vie nouvelle », ce pour quoi Bloch n'hésite pas à s'en servir pour décrire la démarche de Benjamin, chez qui « le montage tend vers le provisoire » : « il cherche à former de nouveaux “passages” à travers les choses, et à exposer quelque chose de très lointain jusqu'à maintenant » (Bloch 1978 : 210).

Mais si Bloch, comme Benjamin, considère que le surréalisme peut correspondre à un montage, il juge pour sa part qu'il s'agit là « d'un entrelacement *paisible* qui empêche aussi le montage d'être sur-le-champ contestation » (Bloch 1978 : 208-209). Montage disruptif, certes, mais plus esthétique que politique. Bien qu'inefficace, il vaut toutefois mieux que l'autre forme de montage préconisée à la modernité : le montage dit « immédiat ». Ce type de montage qui est employé par le spectacle de cabaret ou la revue cinématographique n'est pour Bloch qu'un « moyen de cacher le vide par une construction », un « kaléidoscope de désirs dérégés » essentiellement bourgeois. Le montage immédiat, écrit encore Bloch, n'est « qu'une bouteille fermée qu'on agite, ou un résidu tout prêt qu'on mélange » (Bloch 1978 : 205-206). C'est un assemblage stérile qui pourrait correspondre à la combinaison creuse des images que suscitent, chez Witkacy, l'ivresse de la cocaïne ainsi que celle de l'alcool (cf. p. 287). Bloch écrit que ce montage « apparaît culturellement comme la forme suprême de l'intermittence fantomatique au-delà de la distraction, et même le cas échéant, comme une forme *actuelle* d'enivrement et d'irrationalisme⁵¹⁰ » (Bloch 1978 : 205). Bloch l'associe au danger du fascisme dont il dénonce la « tromperie scintillante ou enivrante », allant même jusqu'à identifier les insidieux amalgames de symboles du national-socialisme à une forme d'enivrement⁵¹¹ (Bloch 1978 : 8-9).

spécifier que le kaléidoscope baudelairien dont Benjamin reprend le modèle est « doué de conscience » et qu'il est animé par la marche du flâneur (Baudelaire 1998 : 213).

⁵¹⁰ Voir l'usage, selon nous abusif, que fait Didi-Huberman de cette citation quand il y voit une forme positive, politiquement féconde, d'ivresse, à la manière de Brecht ou de Benjamin (Didi-Huberman 2009 : 222).

⁵¹¹ Pour Scott J. Thompson, les milieux socialistes (Benjamin à part) ont trop rapidement rejeté l'ivresse des psychodysleptiques. Dans l'article « From “Rausch” to Rebellion : Walter Benjamin's On Hashish and the Aesthetic Dimensions of Prohibitionist Realism » (www.wbenjamin.org/rausch.html) [Consulté le 10 juillet 2015], Thompson montre de surcroît ce que ce rejet peut avoir d'hypocrite : « The photo frontispiece accompanying the German

Au moment de la publication d'*Héritage de ce temps*, Benjamin continue de réitérer dans la première version de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » la positivité révolutionnaire du montage, de quelque type fut-il. Si le montage peut induire un état de distraction, le philosophe oppose celui-ci à une contemplation passive et soumise : la distraction, c'est l'état visé par le dadaïsme, dont les œuvres déboussolent et affolent le regardeur. Le cinéma, qui recompose le réel dans de nouvelles configurations spatiotemporelles, n'est pas différent :

Nombre des déformations et des stéréotypes, des métamorphoses et des catastrophes qui peuvent affecter le monde de la perception visuelle du cinéma sont des altérations réelles que connaissent les psychoses, les hallucinations et les rêves. Ces démarches de la caméra sont donc autant de procédés grâce auxquels la perception collective du public est à même de s'approprier les modes de perceptions individuels du psychotique ou du rêveur (Benjamin 2000, II : 103).

Antonin Artaud, qui a vécu conjointement l'expérience du film et de la drogue, déclarait que le cinéma est un excitant qui agit directement sur le cerveau : « Le cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique » (Artaud 1976, III : 79-80). Le réalisateur Jean Epstein concevait de même le cinéma comme une forme dionysiaque libérant la vision de « l'assujettissement à la perspective égocentrique⁵¹² » (Epstein 1974, II : 223). Dans sa *Théorie du montage*, Sergei Eisenstein y allait de cette équation : « Naissance du montage = Dionysos⁵¹³ » (Didi-Huberman 2006 : 177-178). Le cinéma, pour Benjamin, est aussi le médium par excellence de l'ivresse, là où l'expérience

edition of *Gespräche mit Lukács* [Conversations with Lukács] shows the grinning commissar and his apparatchiks seated around a table covered with ashtrays full of cigarettes, demitasses of espresso, liqueur and wine glasses: the officially sanctioned *Genussmittell* [stimulants, luxury foods] of the realist aesthetician ». Ce qui est condamné, dans l'ivresse, est tout ce qui ne peut pas être instrumentalisé dans l'organisation de la production.

⁵¹² Epstein considérait que « l'alcool et le film répondent au même besoin de l'être qui cherche à échapper à une rationalisation excessive ». Mais l'analogie est en faveur du film. D'abord parce que le film n'a aucun effet immédiat sur la santé des spectateurs. Ensuite parce que « l'alcool n'ajoute rien de neuf au délire » alors que « le cinéma l'alimente » (Epstein 1974, II : 243-244). Pour les liens entre ivresse et cinéma, voir Dave Boothroyd, « Cinematic Heroin », in *Culture on Drugs : Narco-cultural Studies of High Modernity*, p. 186-205, Manchester : Manchester University Press, 2006; aussi Anna Powell, « Pharmacanalysis », in *Deleuze, Altered States & Film*, p. 54-96, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

⁵¹³ Dans *Le cinéma forme de l'esprit*, Roger Gilbert-Lecomte réclame un cinéma proprement dionysiaque : « débarrassé de la musique et du langage le cinéma pourrait marier des rythmes de mouvements et de sons (ceux en particulier des instruments de percussion primitifs) susceptibles de provoquer physiologiquement des états collectifs d'exaltation, de transes, etc. (Gilbert-Lecomte 1974 : 162). À notre connaissance, il n'y a que Stan Brakhage qui ait pratiqué une poétique de l'ivresse dans l'art cinématographique : « Seeking to induce trance himself while shooting and editing his films, Brakhage advocates deliberately induced altered states without drugs, which he regards as too intrusive. He aimed to maximise his sensibilities to become a fitter vehicle for creation, so that his films "arise out of some total area of being or full life" (Powell 2007 : 102).

individuelle devient véritablement collective et où la destruction moderne de l'aura trouve sa positivité révolutionnaire : l'image fragmentée, démultipliée et temporalisée, n'est plus une métaphore mais une expérience de montage réfléchi qui fait la démonstration effective du caractère foncièrement hétérogène du réel.

CHAPITRE 8

AU « CARREFOUR DES ENCHANTEMENTS » : IVRESSES SURRÉALISTES

Je suis un homme, rare engeance en ce siècle où tous ceux qui s'adonnent aux choses de l'esprit ne sont plus que des toxicomanes, des ivrognes.

— Louis Aragon, *Fragments d'une conférence*

Benjamin, comme nous venons de le voir, fonde la légitimité de ses expériences avec la drogue sur les actions que mènent les surréalistes à Paris. Bien qu'il lui en soit en quelque sorte indifférent de savoir si ces héritiers directs de Baudelaire ont bel et bien consommé des intoxicants (la drogue ne constituant qu'une « dangereuse propédeutique » à l'illumination profane), Benjamin semble pourtant le présumer. Qu'en est-il toutefois dans les faits?

8.1 La rhétorique surréaliste de la drogue

Dans les faits, les références à la drogue abondent effectivement dans les premiers temps du surréalisme. Dans *Le paysan de Paris*, l'une des sources principales de Benjamin pour sa compréhension du mouvement, Aragon présente une personnification de l'imagination déguisée en « marchand de coco », lui faisant dire : « Aujourd'hui je vous apporte un stupéfiant venu des limites de la conscience, des frontières de l'abîme ». Par l'entremise de cette Imagination débauchée, Aragon introduit le surréalisme comme un « nouveau vice », comme la dernière drogue à la mode; c'est un « produit », un « philtre d'absolu » et un « ferment mortel » : « C'est le génie en bouteille, la poésie en barre ». Ayant tous les attributs d'un psychotrope, cette substance mystérieuse n'en partage toutefois aucun des désavantages : indétectable (elle passe « secrètement sous les yeux des gardiens, sous la forme de livres, de poèmes⁵¹⁴ »), elle permet d'évoquer « sans instrument la gamme jusqu'ici incomplète » des plaisirs de l'ivresse (Aragon 1976 : 81-82). Finalement, on voit où se loge la métaphore :

⁵¹⁴ Aragon pousse l'analogie jusqu'à l'évocation d'une contrebande surréaliste : « Les propagateurs de surréalisme seront roués et pendus, les buveurs d'images seront enfermés dans des chambres de miroirs. Alors les surréalistes persécutés trafiqueront à l'abri des cafés chantants leurs contagions d'images » (Aragon 1976 : 82-83). Le poète, on le notera, se réfère moins aux effets physiologiques des narcotiques qu'à leur effraction dérangeante dans la société bourgeoise.

Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses (Aragon 1976 : 82).

André Breton, dans le « Manifeste du surréalisme » qu'il publie la même année, tient un discours semblable :

Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaissier quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes. C'est encore, si l'on veut, un bien artificiel paradis et le goût qu'on en a relève de la critique de Baudelaire au même titre que les autres. Aussi l'analyse des effets mystérieux et des jouissances particulières qu'il peut engendrer — par bien des côtés le surréalisme se présente comme un *vice nouveau*, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes; il a comme le haschisch de quoi satisfaire tous les délicats (Breton 1990 : 47-48).

Là où Aragon présente le surréalisme comme un « nouveau vice », Breton le qualifie de « vice nouveau » : on voit ici apparaître la cohérence des deux témoignages dans la comparaison systématique de la drogue et du mouvement à défendre. De toute évidence, il s'agit pour les deux auteurs d'insister sur le risque que constitue le surréalisme pour la morale bourgeoise.

Mais la drogue est surtout évoquée lorsqu'il s'agit de faire comprendre l'état de réceptivité nécessaire à la pratique de l'écriture automatique. Dans son manifeste, Breton introduit cette technique après avoir décrit le mode d'apparition des images dans l'ivresse de l'opium (mode « despotique », écrit-il, reprenant à ce propos l'adjectif privilégié par Baudelaire, cf. p. 185, 191 et 195). Dans « Une vague de rêves », texte d'octobre 1924 publié dans la deuxième livraison de la revue *Commerce*, Aragon avait quant à lui retracé l'historique de l'automatisme dans les termes d'une intoxication. Les premiers exercices automatiques, écrivait-il, ne furent d'abord qu'un délassement entre artistes et poètes usés par les exigences créatives de leurs occupations. Mais la pratique intensive de la création libre et spontanée a vite conduit ses adeptes à une forme particulière d'intoxication :

Ainsi les premiers surréalistes, quand ils eurent atteint à une fatigue extrême par l'abus de ce qui leur semblait encore un simple jeu⁵¹⁵, virent se lever les prodiges, les grandes hallucinations qui accompagnent l'ivresse des religions et des stupéfiants physiques (Aragon 2007 : 86).

Ce n'est pas l'automatisme qui découle de l'ivresse, mais bien le contraire : l'automatisme déclenche de « grandes hallucinations » qui n'ont rien à envier aux intoxications collectives ni aux ivresses chimiques (Aragon 2007 : 87).

Par conséquent, les séances d'automatismes bouleverseraient autant le schéma cénesthésique de l'expérimentateur que sa conception générale du monde, le poussant à un état d'accablement. Ce pourquoi Aragon, dans *Le paysan de Paris*, compare ces séances à des « jeux de désespoir⁵¹⁶ », décrivant dans le même passage des personnes qui s'y sont adonnées : « Elles étaient dans la stupeur qui les suit, quand on n'a plus l'envie de poursuivre, mais seulement de considérer les connaissances qu'on peut tirer de cet exercice achevé » (Aragon 1976 : 163). Le poète emploie un même schéma narratif dans « Une vague de rêves », observant que les pratiquants de l'automatisme doivent se dégriser pour comprendre la nature ce qui s'est déroulé :

Le repos, l'abstention de surréalisme firent disparaître ces phénomènes, nous permirent de comprendre quel lien les unissait aux phénomènes voisins qui suivent l'administration d'un agent chimique, et la crainte nous fit d'abord suspendre des investigations qui reprirent avec le temps tous leurs droits sur nos curiosités (Aragon 2007 : 87).

Aragon et Breton ne sont pas les seuls surréalistes à convoquer l'imaginaire des paradis artificiels afin de traiter des dérangements cognitifs résultant de l'automatisme. Francis Gérard réitère ce rapprochement dans le premier numéro de la *Révolution surréaliste* :

L'exercice de l'écriture automatique fait subir au sujet un ensemble de sensations et d'émotions qui distinguent absolument cet état de celui que provoque tout autre ordre d'écriture. Déjà L.A. [*Louis Aragon*] et A.B. [*André Breton*] l'avaient comparé aux stupéfiants, à la harpe composée des douces cordes de chanvres. [...] L'impression très douce paraît comparable à l'ivresse du tabac, et, plutôt encore, de l'opium. L'esprit se meut

⁵¹⁵ Dans un entretien radiophonique avec André Parinaud, Breton confirme que le zèle avec lequel les surréalistes ont pratiqué l'automatisme a parfois poussé à l'abus : « La pratique quotidienne de l'écriture automatique – il nous est arrivé de nous y livrer huit ou dix heures consécutives [...]. Il n'en est pas moins vrai que nous vivons à ce moment dans l'euphorie, presque dans l'ivresse de la découverte » (Breton 1969 : 62).

⁵¹⁶ « J'ai toujours vu que ces occupations qu'on croyait innocentes laissaient de lointaines traces dans ceux qui s'y adonnaient, et qu'après tout c'est à ces ravages qu'ils prenaient plaisir, malgré leurs dénégations, et à leurs retentissements imprévisibles. Un goût du désastre était en l'air. Il baignait, il teignait la vie » (Aragon 1976 : 161).

dans une opaque région vaporeuse, contre les nuages de laquelle il se joue comme un parfum. [...] Une sorte de flottante ivresse trouble encore la lucidité, en même temps que la transporte encore une vierge exaltation, une fièvre d'activité brusquement surprise et douloureusement suspendue (« L'état d'un surréaliste », décembre 1924).

Le surréalisme multiplie donc à plaisir les références à l'ivresse des drogues. Ces références, toutefois, semblent sans véritable fondement factuel : ce sont plutôt des procédés rhétoriques visant à convaincre de l'efficacité concrète de techniques dont le fonctionnement physiologique est appelé à rester indémontrable. Michel Random affirme à ce sujet :

ces expériences concernant l'écriture automatique, le sommeil hypnotique, l'exploration des états seconds en général, voire la voyance et la communication avec les morts, restent à la lisière de ce qu'elles proposent, quand elles ne relèvent pas de situations bouffonnes et décevantes et sans signification. [...] on ne peut s'empêcher de constater la minceur des témoignages, et l'énorme rhétorique spéculative qui se développe autour d'eux avec une extrême surabondance (Random 2003 : 224).

Contrairement à ce que pouvait croire Benjamin (qui, en raison de son éloignement, dut se fier en bonne partie à cette rhétorique spéculative), il n'y eut aucune propédeutique surréaliste de l'ivresse. Le discours surréaliste s'appuie d'ailleurs, en dernière instance, sur une condamnation en bloc des drogues.

À l'instar de Baudelaire, auquel il s'en remet entièrement pour tout ce qui concerne les « paradis artificiels⁵¹⁷ », Breton rejette la drogue en la considérant comme une transaction criminelle avec l'essence de l'art (cf. p. 172). Aragon, dans *Le traité du style*, qualifie lui-même la drogue d'« escroquerie ». « Contenu inexistant. Nul ». Le congédiement est irrévocable :

Tous ceux qui veulent nous présenter sur le ton de l'aventure, de l'expérience, ce remède incertain sont des esbrouffeurs. Il n'est pas lyrique de se droguer. C'est tout simplement lamentable (Aragon 1928 : 111).

Il faut toutefois reconnaître que les substances condamnées par les surréalistes sont celles qui, justement, ne se prêtent pas aux protocoles expérimentaux. En compilant les allusions des

⁵¹⁷ Selon Miguel Egaña, l'importance de la notion d'image pour les surréalistes situerait le modèle d'intoxication valorisée par le mouvement « ni du côté des narcotiques ni du côté des stimulants, mais vers les hallucinogènes » (Perpère 2013 : 16). Pourtant ni Breton ni Aragon, dans leurs constantes références aux drogues, n'accordent la moindre considération au haschich, qu'ils semblent considérer (au même titre que l'opium) comme un intoxicant sur lequel Baudelaire a tout dit.

surréalistes à la drogue, nous voyons que les membres du groupe se limitent la plupart du temps à l'évocation des stimulants et des opiacés d'usage hédoniste : cocaïne, opium, morphine ou héroïne. Malgré leur lecture assidue des *Paradis artificiels*, il semble que jamais les surréalistes n'ont voulu tenter l'expérience du haschich.

Le mouvement, dont Aragon fait « l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des ivresses » (Aragon 2007 : 88), et que ses adeptes cherchent à positionner au « carrefour des enchantements, du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine », se refuse donc dans les faits à expérimenter les drogues. « Nous ne dormons pas, nous ne buvons pas⁵¹⁸, nous ne fumons pas, nous ne prisons pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons », écrivent Éluard, Vitrac et Boiffard dans la préface du premier numéro de la *Révolution surréaliste*, indiquant une fois pour toutes que l'altérité surréaliste n'est pas celle de l'ivresse (des sens dérégés du dionysiaque nietzschéen), mais celle du rêve (de la manifestation codée de l'inconscient freudien⁵¹⁹). Une fois engagé dans une ligne plus politique, le mouvement mené par Breton se détournera complètement de toute conduite individuelle improductive qui pourrait faire obstacle au projet d'une révolution sociale.

Et la porte, au fond du long corridor, celle qu'on croyait voir s'ouvrir sur le paradis, sur la *nouveauté*, n'est que le soupirail qui donne sur le raccourci du chemin vers l'infâme liberté du néant.

— J.M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*

8.2 Le Grand Jeu : chemins sans issus et miroirs qui ne reflètent rien

Croyant que l'alcool est à même de « surréaliser » la vie (« L'ivrogne, qui adresse des injures à un réverbère, agit [...] en poète entièrement possédé par son inspiration »), Jean Epstein

⁵¹⁸ Dalí se déclare ainsi antialcoolique : « l'alcool embrouille tout et laisse la bride sur le cou au subjectivisme et au sentimentalisme les plus pitoyables. Après, on ne se souvient de rien et si l'on se souvient, c'est pire! Tout ce que l'on pense en état d'ivresse paraît génial et on en a honte ensuite! L'ivresse égalise, uniformise et dépersonnalise. Seuls les êtres médiocres sont capables de s'élever grâce à l'alcool. L'homme méchant et génial porte l'alcool de sa vieillesse déjà enivrée dans son propre cerveau » (Dalí 2009 : 210-211). On rapprochera cette réflexion du mot de Dalí si souvent rapporté : « Je ne suis pas drogué, je suis ma propre drogue! ».

⁵¹⁹ Or, s'il peut y avoir une iconographie onirique, il ne saurait exister de poétique du rêve, car, comme le remarque à juste titre Bachelard, « le rêveur de la nuit ne peut énoncer un *cogito* » (Bachelard 1961 : 20). À moins, bien sûr, de suivre les indications de Léon d'Hervey de Saint-Denys dans *Les rêves et les moyens de les diriger : observations pratiques* (Paris : Librairie d'Amyot, 1867)...

reprochera aux surréalistes d'avoir refusé de prôner l'intoxication alcoolique. La Révolution surréaliste, écrira-t-il en forme de boutade, « s'accomplit, pleinement et quotidiennement, par ou pour d'innombrables buveurs, dans le monde entier » (Epstein 1974, II : 240-241). Sans être particulièrement concerné par l'ivresse éthylique, Barthes fera lui aussi grief au surréalisme des présupposés idéalistes de son approche de l'automatisme :

Le « rêve » qu'ils concevaient n'était pas accès au corps fou [...], mais plutôt à une sorte de vulgate culturelle, à l'« onirisme », c'est-à-dire à un lâcher rhétorique des images. Ils ont, me semble-t-il, *manqué* le corps (Barthes 1981 : 230).

Bien qu'elle ait dominé la scène artistique française de l'entre-deux-guerres, l'orthodoxie surréaliste de Breton et d'Aragon ne résume cependant pas la totalité des pratiques de l'époque qui se sont intéressées aux liens entre le rêve, l'ivresse et l'art. Si les surréalistes ont négligé le corps, d'autres, comme le veut une locution populaire, ne l'ont « pas manqué ».

Au moment même où Aragon et Breton font de l'ivresse une figure clé de la rhétorique surréaliste, quatre lycéens de Reims expérimentent les drogues et entreprennent de mener à son terme le projet rimbaldien d'un « dérèglement de tous les sens ». Pris à partie par Breton, l'un de ces jeunes hommes, René Daumal, sera appelé en 1930 à définir les positions de son groupe dénommé le Grand Jeu :

Nous avons pour répondre à votre *science amusante*, l'étude de tous les procédés de dépersonnalisation, de transposition de conscience, de voyance, de médiumnité; nous avons le champ illimité (dans toutes les directions mentales possibles) des yogas hindous, la confrontation systématique du fait lyrique et du fait onirique avec les enseignements de la tradition occulte (mais *au diable le pittoresque de la magie*) et ceux de la mentalité dite primitive... et ce n'est pas fini⁵²⁰ (Daumal 1972 : 155).

À la « science amusante » des surréalistes, à leur quête du fantastique pittoresque, à leurs jeux sans enjeux, le Grand Jeu souhaite opposer une « métaphysique expérimentale » impliquant une tentative concrète de dépassement de la réalité sensible.

Roger Gilbert-Lecomte, l'autre meneur du Grand Jeu, décrit dans le premier numéro de la publication éponyme du groupe la phase initiale de cette métaphysique expérimentale :

⁵²⁰ André Thirion, élément politisé du groupe surréaliste, écrira à leur sujet : « Je ne pouvais que m'inquiéter d'une nouvelle offensive des philosophies orientales, des attitudes anarchistes, du merveilleux des fakirs, des boules de cristal et du haschisch » (Thirion 1999 : 302).

La révolte de l'individu contre lui-même, par le moyen de toute une hygiène d'extase particulière (habitude des poisons, auto-hypnotisme, paralysie des centres nerveux, troubles vasculaires, syphilis, dédifférenciation des sens et toutes les manœuvres qu'un esprit superficiel mettrait sur le compte d'un simple goût de la destruction⁵²¹) (Gilbert-Lecomte 1974, I : 36).

Très tôt, les membres du Grand Jeu multiplient en effet les expériences d'états voisins de la folie. Ils sont encore adolescents lorsqu'ils rédigent une charte informelle où ils soutiennent ne pouvoir « vivre ou survivre que dans les mondes intermédiaires », affichant ainsi la volonté de cultiver tous les états d'ivresse (Random 2003 : 22). C'est Lecomte qui y met le plus d'ardeur, avouant à Roger Vailland, en 1925, recevoir les visites presque quotidiennes d'une fille de pharmacien qui le « bourre de cadeaux pharmaceutiques (strychnine, Kola, etc.) » (Gilbert-Lecomte 1971 : 88).

L'intoxication volontaire ne sert pas ici à expérimenter des perceptions alternatives ou à rafraîchir le sens du réel; la métaphysique expérimentale prônée par le Grand Jeu ne participe pas d'une quête de transcendance. Il s'agit, comme l'écrit Lecomte, d'une démarche régressive visant le seuil minimal de l'expérience : « c'est le lent acheminement du multiple à l'unique, le détachement du sensible » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 140). Cette remarque prend tout son sens en considération de la dépendance à l'héroïne que développe rapidement Lecomte, et qui le conduira à une agonie précoce (nous nous pencherons sur la traduction picturale de cet état induit par la consommation répétée de drogue). Daumal, de son côté, donne un exemple probant de la métaphysique expérimentale lorsque, tout jeune, il entreprend de respirer des vapeurs de tétrachlorure de carbone, produit qui se rapproche du chloroforme et de l'éther et qu'il utilise pour naturaliser les insectes de sa collection⁵²². L'inhalation du solvant provoque

⁵²¹ Liste que Lecomte allonge ailleurs : « sociétés secrètes, signes, vêtements et langages particuliers, ivresses collectives provoquées par tous les moyens, communion de sang, supplices volontaires en commun, etc. » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 92-93).

⁵²² Au moment de sa découverte, le protoxyde d'azote pousse Humphry Davy à une même réalisation : « J'existais dans un monde inconnu pour les rapports et les idées. En revenant à moi, je m'écriai : il n'y a que des pensées; l'univers est composé d'impressions, d'idées, de plaisirs et de peines » (Boismont 1862 : 181). L'anesthésie, née au milieu du 19^e siècle, démocratise massivement l'expérience de l'éther. Beaucoup connaîtront sa « révélation » chez le dentiste, à l'instar du philosophe dilettante Benjamin Blood. Frustré par l'évanescence des effets de l'éther, Blood attendra plus de quatorze ans avant de publier à son compte « The Anaesthetic Revelation & The Gist of Philosophy ». L'éther révèle à Blood que l'état « normal » ne constitue qu'une expérience parmi d'autres, et dont la seule particularité est de s'établir sur un contraste entre forme et fond (en 1911, le philosophe russe Piotr Ouspenski tirera d'un anesthésique non-identifié un constat analogue, à savoir que la conscience rationnelle n'est qu'un genre particulier de conscience). L'éther marque aussi les artistes. C'est à lui que Guy de Maupassant accordait sa préférence, avouant même n'avoir pas écrit une seule ligne de *Pierre et Jean* sans en respirer (Yvoret 1991 : 148-149). Dans *Rêves*, un médecin tente de convaincre des hommes de lettres, de s'engager dans une propédeutique de

l'évanouissement instantané du monde extérieur, ce qui permet à Daumal de faire l'expérience de modes de pensées « irréductibles à la logique vulgaire » : « l'identité des contraires », remarque-t-il, devient à ce moment « une évidence *intuitive* » (Daumal 1972 : 52). Daumal pousse l'expérience encore plus loin. Notant qu'une forte dose du produit entraîne à coup sûr l'inconscience, il décide un jour de s'en servir afin de capter le moment où, comme dans la mort, s'éteint la conscience éveillée :

je mettrais mon corps dans un état aussi voisin que possible de la mort physiologique, mais en employant toute mon attention à rester éveillé et à enregistrer tout ce qui se présenterait à moi (Daumal 1953 : 266).

Une question s'impose ici : quelle place peut-il y avoir pour l'art dans ce type de démarche? Appelé, lors d'une conférence publique, à définir ses positions, Lecomte déclare :

Il suffit de s'avoir qu'il s'agit d'une métaphysique expérimentale, qui prend ses sources au fond des états corporels dans les souterrains vivants des entrailles qui se nourrit d'états affectifs violents anti-individuels collectifs et expérimentalement provoqués⁵²³ et que cette métaphysique se place sur le plan poétique (Gilbert-Lecomte 1974, I : 293).

Le détachement du sensible opérerait ainsi sur le plan poétique (au sens plus étendu de « poïétique », Lecomte en appelant ici à toute forme de création). Nous ne dénaturerions pas l'approche du Grand Jeu en définissant la métaphysique expérimentale comme la mise en application du « dérèglement de tous les sens » en vertu duquel Rimbaud chercha à se faire voyant : dans « L'horrible révélation... la seule », Lecomte dit tantôt que l'« inspiration poétique [...] est la forme occidentale de la Voyance », tantôt que la « Voyance, c'est la *métaphysique expérimentale* » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 80-81).

l'éther : « je comprenais, je sentais, je raisonnais avec une netteté, une profondeur, une puissance extraordinaires, et une joie d'esprit, une ivresse étrange venue de ce décuplement de mes facultés mentales. Ce n'était pas du rêve comme avec le haschich, ce n'étaient pas les visions un peu malades de l'opium; c'était une acuité prodigieuse de raisonnement, une nouvelle manière de voir, de juger, d'apprécier les choses de la vie, et avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie. [...] Il me semblait avoir goûté à l'arbre de science, que tous les mystères se dévoilaient, tant que je me trouvais sous l'empire d'une logique nouvelle, étrange, irréfutable. [...] J'étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance... » (Maupassant 2013 : 46).

⁵²³ « Toute connaissance de la science sacrée », note ailleurs Lecomte, « est à base de troubles physiologiques »; un « métaphysicien expérimental mise sur son déséquilibre qui lui donne autant de points de vue différents sur la réalité » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 195-196).

Situer l'art dans la démarche du Grand Jeu revient en quelque sorte à mesurer la place de la poésie dans la vie de Rimbaud. On ne s'étonnera pas, par conséquent, que tous les artistes qui éveillent la sympathie de Lecomte soient ceux qui, à ses yeux, comme il le déclare dans « La force des renoncements », se sont affairés à la destruction de l'art (Gilbert-Lecomte 1974, I : 41). La position énoncée par le poète dans le deuxième numéro du *Grand Jeu* (juillet 1929) ne semble laisser aucune équivoque :

je répudie l'art dans ses manifestations les plus hautes comme les plus basses, qu'à peu près toutes les littératures, peintures, sculptures et musiques du monde m'ont toujours amené à me frapper violemment les cuisses en riant bêtement comme devant une grosse incongruité (Gilbert-Lecomte 1974, I : 53).

Armé d'un dédain pour la critique artistique, et n'ayant qu'une connaissance superficielle en histoire de l'art, Lecomte écrira pourtant un ensemble de textes sur la peinture⁵²⁴ (suivant en cela l'exemple donné par Breton). Le poète concentrera son attention sur la peinture de Joseph Sima, peintre d'origine tchèque ayant rejoint le Grand Jeu à l'été 1927 à l'invitation du poète Richard Weiner, et chez qui se tiendront la plupart des réunions du groupe.

8.2.1 Joseph Sima : perception et représentation de l'unité

Sima avait fait ses premières armes à l'Académie de Prague et dans l'atelier du symboliste Jan Preisler qui, en admirateur de Cézanne et de Gauguin, lui inculqua le principe de l'unité plastique de l'œuvre. Ce souci d'unité se développera chez Sima qui, ayant émigré à Paris au début des années 1920, s'inspirera des tableaux de Matisse : les œuvres de cette époque, savantes constructions d'espace par étalages de plans et de couleurs, laissent toutefois une impression d'improvisation et de spontanéité. Sous l'influence du surréalisme, le peintre permet l'éclosion d'une imagerie onirique. Sima, toutefois, n'ira pas jusqu'à l'exubérance stylistique d'un Miró ou d'un Tanguy, adoptant un répertoire de formes symboliques élémentaires individualisées — l'œuf, le cristal, par exemple — qui renvoient pour lui à l'idée d'une unité primordiale

⁵²⁴ En juin 1929, Lecomte publie « Ce que devrait être la peinture, ce que sera Sima ». L'année suivante, dans la 5^e livraison de *Documents*, on trouve « Ce que voit et ce que fait voir Sima aujourd'hui. À l'automne 1930, finalement, c'est "L'Énigme de la face – exposition de figures humaines peintes par Joseph Sima" ».

[Figure 45]. Comme c'était le cas chez Witkacy, la quête formaliste cède progressivement devant le retour du sujet, et la conception de l'unité formelle du tableau se mue, comme le souligne Frantisek Smejkal, en « l'unité ontologique d'une perception moniste de l'univers⁵²⁵ ». Il s'installe alors une dualité fondamentale entre la figure d'élection et le décor où elle apparaît. C'est à ce moment que Sima emprunte la voie du Grand Jeu : l'artiste dira que c'est de Lecomte, de seize ans son cadet, dont il se sent le plus proche⁵²⁶ (Smejkal 1992 : 112).

Figure 45 – Joseph Sima, *Cristal*, 1925, huile sur toile, 46,4 x 33,2, Musée Saint-Denis, Reims [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Sima fait preuve d'une étonnante considération pour celui qui, en 1929, introduisait sa démarche au public parisien en revendiquant son inculture picturale, au point d'en faire la pierre d'assise de son analyse :

⁵²⁵ Cette transformation se conforme au paradigme pictural prôné par le surréalisme de Breton : « la conception que je me suis faite de l'art tel qu'il doit être à notre époque : sacrifiant délibérément le modèle extérieur au modèle intérieur, donnant résolument le pas à la représentation sur la perception » (Breton 2002 : 186).

⁵²⁶ Sa pratique, dit-il, « allait dans le même sens que leur conception poétique et souvent la devançait » (Sima 1992 : 71).

Juger la peinture d'une manière picturale m'apparaît comme la pire insulte que l'on puisse faire à un peintre. Je me refuse systématiquement à chercher chez un peintre autre chose qu'un poète. Alors je juge en littéraire? Mais non, je regarde en crétin, en médium, en sauvage, en prophète! (Gilbert-Lecomte 1974, I : 136-137).

Crétin, médium, sauvage ou prophète, Lecomte ne s'embarrasse pas devant l'œuvre de considérations techniques, formelles ou historiques. Aussi récusé-t-il la peinture d'observation, qu'il juge insipide, l'art décoratif, l'art utilitaire, l'art pour l'art⁵²⁷ aussi bien que la peinture dite d'imagination⁵²⁸ (Gilbert-Lecomte 1974, I : 53-54). Une fois encore s'impose la question : quelle place le Grand Jeu aménage-t-il pour l'art?

En tout cas, l'œuvre en elle-même n'intéresse que minimalement Lecomte, qui affirme que la peinture « se réduit en somme à des procédés de fixation plus ou moins immédiate et le plus grand peintre ne serait qu'un photographe de l'invisible qu'il a *vu* » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 140). Le médium qui regarde l'œuvre ne s'intéresse donc pas au médium de la peinture, mais au médium qui l'a produite : il fait ainsi de Sima un « sorcier tenant sa plume au bout de son regard solidifié », un « médium en transes » ayant calqué sa vision (Gilbert-Lecomte 1974, I : 144). En dépit de ses déclarations radicales, le jeune poète ne s'éloigne pas de la conception surréaliste de l'automatisme. Breton, qui ne s'est lui non plus jamais formalisé de son inculture picturale, a bien dit de l'écriture automatique qu'elle représentait « une véritable photographie de la pensée » (Breton 1990b : 81) et Dalí a lui aussi vu dans la peinture la « photographie instantanée en couleurs et à la main des images [...] de l'irrationalité concrète » (Dalí 1935 : 16). Lecomte veut pourtant se détacher de la doctrine surréaliste, et ce, à plusieurs niveaux.

D'abord, Breton et Lecomte n'attribuent pas la même fonction à cette photographie de l'esprit. Alors que les surréalistes mettent l'inconscient (le moyen) au service de l'œuvre (la fin), les membres du Grand Jeu déclarent : « art, littérature ne sont pour nous que des moyens⁵²⁹ » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 140). Les œuvres, pour eux, sont simplement là pour attester la

⁵²⁷ « L'art pour l'art est un de ces refuges où se tapissent ceux qui trahissent l'esprit qui veut dire révolte. Sur le plan humain il ne peut exister de beau qui soit absolu, [...] qui soit une fin » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 54). Lecomte, au même titre que Daumal, conçoit l'absolu (de nature métaphysique) comme en dehors des limites du beau ou de l'art.

⁵²⁸ Lecomte nie le prétendu pouvoir d'invention de l'artiste : « La critique psychologique la plus élémentaire de l'imagination dite créatrice constate que celle-ci ne crée jamais rien, mais ne fait qu'amalgamer des fragments de souvenirs sensoriels selon une composition différente de leur assemblage habituel » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 55).

⁵²⁹ Pour Daumal, « les techniques surréalistes peuvent constituer d'excellents moyens d'investigations dans certains domaines, si elles sont prises comme de simples techniques » (Daumal 1972 : 61).

voyance, des témoins : elles « ne sont que des repères sur le sentier qui brûle » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 139). Du côté surréaliste, la photographie de l'esprit est un document esthétique à valeur d'œuvre; du côté du Grand Jeu, elle une image imprimée à valeur de preuve : l'œuvre comme empreinte digitale du voyant. Traces de l'invisible laissées dans la matière, les œuvres ne servent donc pas, pour le Grand Jeu, à la connaissance de l'inconscient, mais à la reconnaissance de l'authenticité d'une expérience de non-conscience⁵³⁰. C'est pourquoi Lecomte déclare ne reconnaître le droit d'écrire ou de peindre qu'à des voyants (Gilbert-Lecomte 1974, I ; 139) :

Pour écrire les poèmes de Rimbaud ou de Nerval, pour peindre les tableaux de Chirico, de Masson ou de Sima, il faut avoir vécu la grande aventure, donné le coup de couteau dans les décors en toc du sensible, savoir que les formes se métamorphosent, que le monde s'évapore dans le sommeil⁵³¹, que l'hallucination ne se différencie pas de la perception, et qu'on ne peut opposer un état de santé qui serait la norme à d'autres états dits pathologiques (Gilbert-Lecomte 1974, I : 138).

Mais qu'a donc vu Sima, qu'il représente sur la toile et que Lecomte reconnaît comme une authentique vision? À cette époque, un certain nombre d'œuvres du peintre montrent un paysage onirique, comme cette omniprésente clairière témoignant d'une expérience qu'il aurait vécue chez Pierre Jean Jouve, à Cardona, en Suisse. Sima relatera cette expérience lors d'une entrevue accordée à Jean Grenier :

Dans une nuit d'orage, depuis la lumière violente de l'éclair, l'air, les nuages, la nature des arbres, la terre, les pierres, tout semblait être l'unique matière du monde et la phrase d'Héraclite : « La foudre crée l'univers », me venait à l'esprit. Cela n'était pas seulement une conception du monde mais me semblait également une symbolique de l'éclosion d'une pensée [...] Le brusque instant de l'inspiration et de la connaissance (Grenier 1963 : 168).

⁵³⁰ « Ce que j'admire », dit-il à Pierre Minet, « ce n'est pas le texte lui-même [...] c'est la profondeur, la pureté de ton délire. C'est que tu sois *possédé* » (Minet 1973 : 135). À Roger Vailland, 13 mars 1927 : « Mais que tu fasses ou non de la température, tu es fiévreux, cela se sent dans la rédaction de tes lettres. Or la fièvre est un formidable dynamisme, rongeur du corps, mais propulseur spirituel. Je crains que tu n'égares vers une activité humaine cette force à orienter dans tel sens qu'il te plaît. Ta fièvre est une serre chaude. De toi le simple geste du semeur pour qu'y croissent toutes les extra-rationalités visionnaires et de véhémence » (Gilbert-Lecomte 1971 : 159).

⁵³¹ Aldous Huxley, auteur de *Les portes de la perception*, l'un des essais les plus marquants sur l'expérience de la drogue, dira de même « the best vision-inducing art is produced by men and women who have themselves had the visionary experience » (Huxley 2009 : 107).

Après avoir fait le récit de cette expérience, Sima conclut : « Si l'artiste ne passait pas par cet instant de concentration de l'enthousiasme voisin du délire, il ne saisirait pas la réalité » (Grenier 1963 : 169).

Figure 46 – Joseph Sima, *Tension électrique (La foudre, Mlno)*, 1928, huile sur toile, 92 x 97, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Intitulées « Orage », « Foudre » ou « Tension électrique » [Figure 46], les œuvres issues de la vision de Cardona montrent un paysage dépouillé : dans chacune d'elles, nous trouvons un arbre étrange jouxtant une mare peinte d'un bleu glacé. Devant, ou dans, la mare apparaît un prisme, ou un cristal, structure blanche construite à l'aide d'une perspective malhabile (les toiles de Sima frappent l'observateur par leur combinaison d'une composition longuement réfléchie et d'un traitement rapidement expédié). Parfois flotte, au-dessus du plan d'eau, ou devant, une zone informe de couleur posée en aplat (reliquat de la recherche d'unité matisseenne), et que le peintre strie de lignes ondulantes — plasma originel ou empreinte digitale d'un appendice larvaire, rappelant la tendance contemporaine à l'abstraction biomorphe⁵³². À la lumière du récit rapporté

⁵³² Meyer Schapiro s'est intéressé à l'emploi, par nombre de peintres de l'entre-deux-guerres (l'on pense à Miró, Matta ou Tanguy), de formes ondulantes à la manière d'organismes cellulaires : « Pendant la crise, les styles abstraits inspirés par la machine ont perdu de leur importance. Ils n'influencent qu'un petit nombre d'artistes jeunes, ou tendent vers ce que Barr appelle "l'abstraction biomorphe", faite de calligraphies violentes ou inquiètes, ou de formes amiboïdes, matière vivante élémentaire, molle, dont un espace vide entoure les pulsations » (Schapiro 1997 : 55).

par Sima, la tache pourrait se concevoir comme la tentative de cristalliser la vision de l'unité du monde : combinant la forme et la ligne, la couleur positive et la strie négative, elle tient pour l'observateur du tableau à la fois de l'impression tactile de l'empreinte digitale et de la sensation optique du corps flottant⁵³³.

Chez Sima comme chez Lecomte, la voyance revient à saisir intuitivement l'unité de toutes choses; de l'instant de la foudre et de l'éternité de l'univers, du sensible et de l'invisible, de la mort et de la vie, du dedans et du dehors : « Plus de séparations entre l'intérieur et l'extérieur : rien qu'illusions, apparences, jeux de glace, reflets réciproques⁵³⁴ » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 37). Dans cet idéal moniste que réitère sans cesse Lecomte, nous trouvons une nouvelle divergence par rapport à la doctrine surréaliste orthodoxe. Les surréalistes fondent en effet leur théorie de l'automatisme sur la distinction nette d'un conscient et d'un inconscient. Chez eux, la pratique de l'automatisme viserait à instituer une vitre ou une fenêtre entre ces deux états de l'individu. Par exemple, lorsque Breton, en 1924, relate sa découverte de l'automatisme, il évoque l'idée d'une phrase qui « *cognait à la vitre* » (Breton 1990 : 31). Dans *Le surréalisme et la peinture*, le poète admettra qu'il lui est de même « impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont [*son*] premier souci est de savoir sur quoi *elle donne* » (Breton 2002 : 13). Au sujet de la première exposition de Dalí en novembre 1929, Breton note : « C'est peut-être, avec Dalí, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales⁵³⁵ » (Breton 1988, II : 307-309). Ces fenêtres nous semblent directement tributaires de la modélisation freudienne de l'inconscient.

Cette modélisation implique une conception dualiste du sujet qui, comme nous l'avons vu, est étrangère aux orientations théoriques du Grand Jeu : « Plus de séparations entre l'intérieur et l'extérieur ». À Freud, Lecomte préfère sans contredit Lucien Lévy-Bruhl, qui avait publié en 1922 et 1927 ses travaux fondamentaux sur la mentalité primitive. Pour les artistes français de la fin des années 1920, *La mentalité primitive* et *L'âme primitive* contribuent à remplacer l'attrait de la psychanalyse par celui de l'ethnologie. Dans ces deux ouvrages, Lévy-Bruhl présente la mentalité primitive comme un rapport prélogique au monde ne distinguant ni la cause de l'effet ni

⁵³³ La tache est une unité picturale qu'Øystein Sjøstad situe à l'intersection de la vue et du toucher : « But the *tache* is still somewhere between floating vision and heavy touch » (Sjøstad 2014 : 97).

⁵³⁴ À ce sujet, voir Philippe Junod, *Transparence et opacité*, p. 116-120.

⁵³⁵ Dans le numéro de décembre 1929 de *Documents*, Bataille fera une lecture diamétralement opposée des œuvres de Dalí : « Ceci permet de demander sérieusement où en sont ceux qui voient s'ouvrir ici pour la première fois *les fenêtres mentales toutes grandes*, qui placent une complaisance poétique émasculée là où n'apparaît que la nécessité criante d'un recours à l'ignominie » (Bataille 1991 : 372).

le sujet de l'objet, rapport pré-analytique, pré-dialectique, c'est-à-dire *mystique*, ne s'établissant pas sur la différence et l'exclusion, mais la ressemblance et la participation. Cette posture théorique est, à peu de chose près, celle qu'adoptera Walter Benjamin dans la « Théorie de la ressemblance » que nous avons précédemment analysée (cf. p. 305) : la perception prémoderne impliquait chez lui une expérience métaphorique et, pour tout dire, poétique du monde. Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*, fera également de la mentalité primitive l'analogue de l'esprit poétique : « Nous pouvons définir en effet le poétique, en ceci l'analogue du *mystique* de Cassirer, du *primitif* de Lévy-Bruhl, du *puéril* de Piaget par un rapport de *participation* du sujet à l'objet » (Bataille 1998 : 34). Alors que l'esprit raisonnable tient à distance le monde, l'esprit poétique s'y plonge, et s'y perd.

Cette conception mystique de la poétique est celle de Lecomte : dans « L'horrible révélation... la seule », il écrit que « l'antique loi de participation » est « la seule authentique méthode de connaissance. Connaître est le reflet de créer. Pour connaître le sujet doit s'identifier à l'objet » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 77). Le surréalisme de Breton serait ainsi trop raisonnable, préférant rester d'un côté de la fenêtre pour observer sans risques ce qui se trouve de l'autre côté⁵³⁶, comme le psychanalyste avec le psychanalysé ou l'artiste avec le matériau psychique de l'œuvre à venir, cherchant à représenter là où il s'agit de s'identifier. Pour Lecomte, la frontière entre conscient et inconscient (ou, selon sa propre expression, entre monde et « monde-en-creux ») est non seulement transparente, elle est aussi poreuse. L'œuvre qu'il imagine correspondre à la métaphysique expérimentale du Grand Jeu opérerait donc en quelque sorte à l'intersection de la photographie et de la peinture, de la trace et de l'aura : elle est une surface d'impression perforée par le jaillissement d'une expérience individuelle, qui est censée s'imposer au regardeur présent avec la force de l'évidence⁵³⁷.

⁵³⁶ L'écriture automatique permet aussi de « voir sans être vu ». Breton et Soupault intitulent d'ailleurs « La glace sans tain » la première partie des *Champs magnétiques*. Consulter, à ce sujet, Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, Aldershot : Ashgate, 2007, p. 93-128.

⁵³⁷ Voyance ou histoire, cette force verticale qui rompt l'unité de la surface a dans les deux cas un potentiel révolutionnaire. En effet, Lecomte élabore avec Daumal une « dialectique de la révolte » où il en appelle, comme Benjamin, à une « organisation du pessimisme » : « Quelques hommes ayant reconnu en eux le même absolu pessimisme s'unissent pour le scandale et la révolution perpétuelle » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 89). Cette révolte psychologique organisée doit conduire à une révolution sociale complète, qui fasse advenir un nouvel « espace corporel » : « Contre toute pensée abstraite, la réaction matérialiste est nécessaire [...] Un concept vivant ou acte de l'esprit n'est que le moule en creux d'un acte corporel » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 91). À la « dialectique révolutionnaire de l'ivresse » de Benjamin (cf. note 508), nous opposerions la « dialectique révolutionnaire mystique » de Lecomte, qui écrit dans « L'horrible révélation... la seule » : « *Au Sauvage dont la conscience est indistinctement éparse dans la nature s'oppose l'individu proclamant "je suis Moi" et se repliant sur soi-même pour*

Ne s'intéressant pas aux spécificités picturales de l'image, Lecomte se sert de la loi de participation pour déduire l'efficacité esthétique de l'œuvre d'art. En effet, il déclare qu'inspiration créatrice et émotion esthétique sont pour lui « les aspects actif et passif du même phénomène » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 80). Peintre et regardeur, poète et lecteur, l'amont et l'aval de l'œuvre sont de même source : « Les corps traduisent pour les corps, les corps médiums livrés aux délires des automatismes éveillés. [...] le rêve aux mains de glace prend un message du monde-en-creux dans son miroir » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 58). Ce « rêve aux mains de glace » que mentionne ici Lecomte n'est autre que l'acte même de la voyance puisant sa matière de l'immense réservoir de l'extrasensible, donnant à ses images les attributs de la glace : froideur, solidité éphémère et réflectance. L'œuvre, que le poète qualifie ailleurs de « sarcophage de glace », est donc à la fois trace et reflet du monde-en-creux, trace qui n'est opératoire que lorsqu'elle se fait reflet. Trace et reflet, l'œuvre idéale du Grand Jeu est aussi associée à l'image du « miroir en plâtre » qui permet au spectateur « de reconnaître soudain, dans un choc d'astres, l'instant éternel d'immémoriale vision jadis vécue⁵³⁸ » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 139-140).

À l'esthétique surréaliste de la transparence (fenêtre⁵³⁹, écran, etc.), Lecomte oppose donc une esthétique de la réflectance (glace, miroir, etc.) qui accorde à l'art, du moins hypothétiquement, un certain pouvoir de subversion. Quoiqu'on puisse dire, pour le moment, de son effectivité réelle (on notera à cet effet que le paysagisme pratiqué par Sima n'a pas vraiment aboli le régime du tableau-fenêtre), il est certain que l'esthétique théorisée par Lecomte valorise avant toute chose l'intensité corporelle de l'expérience de la voyance. Or, on ne devient pas voyant en inventant des jeux qui donneraient la transparence nécessaire à l'intelligibilité de l'inconscient, mais « par asphyxie et congestion (yoga, noyade, narcose) » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 172). Pour être voyant, il faut, comme l'écrit Lecomte dans l'avant-propos au premier numéro du *Grand Jeu*, « se mettre dans un état de réceptivité entière, pour cela être pur, avoir fait le vide en soi » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 33). À cet effet, les drogues, ou du moins les anesthésiques, constituent de puissantes alliées. Mais, comme le note Lecomte dans le numéro

que, réellement incarné dans sa personnalité, connaissant ses limites et se niant comme tel, puisse naître l'Homme-à-trois-yeux qui, dépassant l'individu, sera, en vérité, la conscience cosmique [note : le soulignement est de Lecomte] » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 75).

⁵³⁸ Pour le voyant, écrit Lecomte dans « Après Rimbaud la mort des arts », la beauté « n'est que le reflet de son idée morale de révolte » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 57).

⁵³⁹ Un passage montre toutefois Lecomte se rapprocher de la position de Breton : « Toute *vision* ouvre une fenêtre de la conscience sur un univers où vivent les Images qui sont, en réalité, des formes de l'esprit, les concepts concrets, les symboles derniers de la réalité » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 81). Le poète ne sera jamais aussi platonicien.

suivant : « Tous les moyens valent également. Il suffit de les pousser au paroxysme et de dépasser d'un cran le point limite » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 57). Le peintre dispose donc d'un certain nombre de tactiques pour se faire voyant :

par l'abandon de toute habitude, de toute technique apprise, [...] par un appauvrissement systématique de tous ses moyens et par l'oubli voulu dispersant aux vents vastes la conscience éperdue de tous ses souvenirs, qu'il fasse le blanc sur sa conscience ou feuille de papier où tout ce passé s'inscrivait en lignes si nombreuses que sa pensée ne pouvait que suivre ces pistes à l'avance déterminées en cercles vicieux⁵⁴⁰ (Gilbert-Lecomte 1974, I : 56-57).

Dans l'acheminement du multiple à l'unique qu'implique la voyance, « il y a toujours ascèse jusqu'à l'image pure de la véritable création » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 57). La voyance poétique passe donc par un désapprentissage des techniques picturales et des conventions artistiques, attitude qui ne s'éloigne pas beaucoup de la rhétorique primitiviste du début du siècle.

Le désapprentissage que prône Lecomte est de nature ascétique, il ne tend pas vers l'épanouissement d'une corporalité polysensorielle. Les sens, en effet, ne servent pas le voyant : « les cinq doigts de la main sensorielle n'ont aucune prise sur ce monde-en-creux » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 55). La vue sensible ne peut que faire obstacle à la vraie voyance : le peintre, le poète, doit regarder « avec les yeux de derrière les yeux, de derrière la tête, comme un aveugle » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 175). Il serait facile de rapprocher ces dernières lignes de la « rhétorique spéculative » que Michel Random reprochait au surréalisme de Breton. Sans absoudre complètement le Grand Jeu (qui est tributaire d'une époque fertile en spéculations et en prises de position radicales), notons qu'il se risqua à faire l'expérience concrète d'une « vision aveugle ». Dès l'hiver 1927, certains de ses membres participent aux exercices de vision « paroptique » (perception extra-rétinienne décrite en 1919 par Louis Farigoule, alias Jules Romains, alors très proche des milieux avant-gardistes parisiens) qu'organise chez lui René Maublanc, leur professeur de philosophie au lycée de Reims. Dans une lettre à Léon Pierre-Quint datée du 16 mars 1927, Lecomte présente la vision paroptique comme :

⁵⁴⁰ Ce passage anticipe l'analyse deleuzienne de la prédétermination picturale du tableau, qui écrit dans *Logique de la sensation* que la surface d'une toile « est déjà tout entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre » (Deleuze 2002 : 19).

un degré de gagné vers le retour au plasma originel — la dédifférenciation du sens régressant vers l'unique sens primordial : le toucher⁵⁴¹ — sans compter les antennes possibles de ce toucher suraiguisé vers les mondes astraux (Gilbert-Lecomte et Pierre-Quint 2011 : 79).

La vision paroptique, « perception immédiate et totale embryonnaire » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 181), pointe donc dans la direction d'une régression sensorielle généralisée. Pour cheminer vers la sensation primitive, il faut parvenir à se débrancher du monde sensible, désactiver ses sens ou du moins défaire leur organisation conventionnelle : « Il faut chercher à voir comme un aveugle, à entendre comme un sourd, à flairer comme une gueule-cassée, à goûter comme un muet, à palper comme un cul-de-jatte » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 138-139).

8.2.2 Figurer le hurlement du corps sans organes

Le désapprentissage auquel se prête l'artiste ne le conduit donc pas au corps exubérant que voulait retrouver le primitivisme, mais au « corps sans organes » dont Antonin Artaud formulera l'idée en 1947, et que Deleuze, une vingtaine d'années plus tard, s'appropriera pour en faire une notion clé de son éthique immanentiste. Nous croyons que cette notion de « corps sans organe » (CsO) peut nous aider à comprendre la nature de l'expérience recherchée par le Grand Jeu et que Lecomte aimerait voir figurée en peinture. « Figurée », c'est-à-dire traduite dans la figuration, car on ne saurait encore imaginer de CsO peignant — sa trace n'est toujours qu'indirecte, ce à quoi Lecomte veut pallier en insistant sur l'efficacité magique de la loi de la participation⁵⁴². Héroïne ou tétrachlorure de carbone, les drogues de choix du Grand Jeu impliquent une traduction médiate : le poète-expérimentateur a besoin du peintre-voyant, qui a besoin de la figure-défigurée. Comme nous voulons le suggérer dans les prochains développements, la notion de CsO peut nous permettre de préciser la place de l'ivresse dans la poétique picturale du Grand Jeu, et de situer son inscription dans le contexte culturel de l'entre-deux-guerres.

⁵⁴¹ Dans son *Traité d'esthétique visuelle et transcendantale*, Léon Arnoult conclut à l'origine tactile de la sensation visuelle, ce qu'il appelle la « protactilité ».

⁵⁴² Breton parle lui aussi du « pouvoir magique » de la figuration (Breton 2002 : 15).

Dans *Mille plateaux*, Deleuze distingue le système fermé de l'organisme, c'est-à-dire l'organisation des organes (pieds, jambes, bras, mains, etc.), de l'ouverture d'un CsO branché sur toutes les potentialités :

L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile (Deleuze et Guattari 1980 : 197).

De même, les sens sont pour Lecomte « le résultat de la spécialisation taylorisation différentiatrice [*sic*] au toucher primordial » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 181), l'aboutissement d'un long processus de corruption du corps par la raison analytique. Ce constat émane d'une condamnation des formes sociales de rationalisation de l'individu aux 19^e et 20^e siècles⁵⁴³. Dans « L'horrible révélation... la seule », Lecomte lance cette proposition :

Perfectionne tes machines, rationalise ton travail. Spécialise-toi, ta physiologie suivra et te transformera bientôt en l'outil de tes vœux. [...] Tu deviendras une partie inconsciente, un engrenage de ta machine sociale et, sans sursaut, tu atteindras ton but suprême de cellule indivise d'un organisme rationnel comme les fourmis, comme les abeilles. Et comme elles tu raccourciras et tu durciras. Et tu seras insecte (Gilbert-Lecomte 1974, I : 72).

Il ajoute un peu plus loin : « ta société sera devenue parfaite. Et toi tu seras comme une mouche » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 75). Difficile de ne pas sentir dans ces dernières lignes l'écho des ruminations antisociales de Witkacy; nous y retrouvons une même angoisse de l'artiste vis-à-vis d'un état futur de la société où la valeur d'un individu serait limitée à sa seule capacité à fournir un travail utile.

En un sens, toutefois, l'attaque de Lecomte est plus violente, plus définitive, que celle de Witkacy. Chez ce dernier, nous entendons le cri d'un individu sur le point d'être déchu de son rôle dans l'organisation sociale; cri désespéré, certes, mais se réclamant d'une analyse lucide des mécanismes de l'histoire. Chez Lecomte, ce n'est pas l'individu mais le corps qui crie, d'un

⁵⁴³ Lecomte reprend et inverse les termes d'un débat de la fin du 19^e siècle. L'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, forme synthétique par excellence, a en effet conduit certains polémistes, tels que Max Nordau, à voir dans l'art symboliste la recherche d'une perception non différenciée. Cette recherche, pour Nordau, est pathologique en ce qu'elle va à contre-courant d'une évolution naturelle vers la différenciation des sens. Sur ce débat, voir Pascal Rousseau, « Confusion des sens : le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, no. 74, hiver 2000-2001, p. 4-33.

hurlement primaire venu d'une voyance dissolvante. Ces deux attitudes sont indicatives de deux rapports à l'ivresse : alors que Witkacy fait de la drogue un accessoire de scène pour jouer la grande tragédie de l'humanité, Lecomte, dépendant à l'héroïne, ne peut concevoir la drogue que comme une « authentique expérience anticipée de la mort » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 128). La position du poète n'est pas sans rappeler celle d'Antonin Artaud, l'intoxiqué le plus notoire de l'entre-deux-guerres. Dans « Monsieur Morphée empoisonneur public », texte de 1929 qui d'ailleurs s'apparente de beaucoup au contenu et au ton de la « Lettre à M. le législateur de la loi sur les stupéfiants » de ce dernier, Lecomte écrit :

il ne s'agit plus de pari, de choix entre la vie et un état inconnu opposé à la vie et que l'on appelle mort, mais bien d'une lente évolution non réversible de tout l'être qui s'achemine, aussi bien par la ruine de son organisme que par l'oubli et le dégoût progressifs de tout ce qui caractérise une vie humaine, vers la cessation de cette vie défigurée⁵⁴⁴ (Gilbert-Lecomte 1974, I : 128).

Malgré ce que pourrait laisser présumer sa consommation de drogues, Lecomte ne croit pas que l'ouverture de la frontière passe par l'adoption d'un dispositif (d'une technique, d'un « truc ») qu'il serait possible de remiser après chaque utilisation, pour que l'artiste puisse jouir, en toute sobriété, des fruits de ses victoires ponctuelles sur l'altérité. Au contraire des dispositifs surréalistes de transparence, la porosité réfléchissante réclamée par Lecomte relève d'une longue et irréversible transformation du corps de l'artiste, d'un acheminement de la multiplicité socialement construite du corps sensible vers l'unicité primordiale du corps sans organes.

Comment Sima parvient-il à témoigner de cette involution qu'une « photographie de la pensée » ne pourrait saisir? Comment exprime-t-il de manière picturale le corps sans organes auquel conduit l'expérience de la drogue? Et réussit-il, peut-il réussir, à faire de ses toiles des miroirs qui renverraient au regardeur l'image d'un corps vide, désorganisé? Lors de son passage dans le Grand Jeu, le Tchèque peint des torsos sans bras, ni jambes et ni têtes⁵⁴⁵, de longs éclairs de chairs, lambeaux irréels et inutilisables déchirant l'espace sans s'y inscrire sensiblement. Nous voyons deux tels fragments de peau dans une huile sur toile de 1927 intitulée *Europa* [Figure 47].

⁵⁴⁴ C'est aussi la perspective qu'emprunte Artaud dans « L'Art et la Mort » : « Mensonges ou non du point de vue d'un réel dont on a vu le peu de cas qu'on pouvait en faire, le réel n'étant qu'une des faces les plus transitoires et les moins reconnaissables de l'infini réalité, [...] les toxiques regagnent du point de vue de l'esprit leur dignité supérieure qui en fait les auxiliaires les plus proches et les plus utiles de la mort » (Artaud 1976, I : 126).

⁵⁴⁵ Nous ne sommes pas loin de l'homme de Vitruve décapité que dessine Masson pour la couverture du premier numéro d'*Acéphale*.

Un de ces lambeaux charnels, celui qui est représenté de dos, est surmonté d'un œuf immense qui lui tient lieu de tête.

Figure 47 – Joseph Sima, *Europa*, 1927, huile sur toile, 80 x 65, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Cet œuf, dont le motif revient constamment dans les tableaux de Sima à cette époque, constituera justement pour Deleuze et Guattari le modèle du corps sans organes :

L'œuf est le milieu d'intensité pure, le spatium et non l'extensio, l'intensité Zéro comme principe de production. [...] L'œuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones du voisinage⁵⁴⁶. L'œuf est le CsO. Le CsO n'est pas « avant » l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire (Deleuze et Guattari 1980 : 202).

⁵⁴⁶ « Le corps n'est plus qu'un ensemble de clapets, sas, écluses, bols ou vases communicants » (Deleuze et Guattari 1980 : 189). Ici comme chez Lecomte, ce n'est pas tant l'œuvre qui est fenêtre que le corps de l'artiste. Ce corps sans organes pourrait bien aussi correspondre à l'expérience du lieu sous l'influence du haschich ou de la flânerie : milieu d'intensité qui ne se limite pas à des données quantifiables.

« Intensité Zéro comme principe de production », l'œuf correspond à la fois à la conception de Lecomte d'un corps radicalement désorganisé et à l'idéal poétique du Grand Jeu. Le motif de l'œuf n'est donc pas une image inconsciente que Sima aurait saisie parmi d'autres selon le principe surréaliste de l'automatisme. Il s'agit plutôt d'une représentation symbolique du corps potentiel (affranchi de toute limitation sociale, politique ou économique) auquel aspire la métaphysique expérimentale du Grand Jeu.

Figure 48 (gauche) – Joseph Sima, *ML – L'œuf*, 1927, huile sur toile, 140 x 70, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Figure 49 (droite) – Joseph Sima, *Crow*, 1927, huile sur toile, 130 x 70, Fondation Les Treilles, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Sima montre quelques-uns de ses « œufs » lors de la première exposition du groupe, tenue du 8 au 22 juin 1929 à la librairie Bonaparte. Lecomte les remarque et, dans son premier texte sur le peintre (« Ce que devrait être la peinture, ce que sera Sima »), écrit sur deux d'entre eux :

Et plus tard, au cœur de l'atmosphère supérieure, sans droite ni gauche, sans dessus ni dessous, au point mort de l'espace, un îlot nourricier, strié de vert, restait pour porter l'œuf où tous les mondes étaient enfin rentrés. Si l'œuf éclot par dérision que l'on célèbre la naissance d'un torse plat à tête d'oiseau qui jouera au ballon, étant saigné à blanc. Qu'un voyant vêtu de lin, vivant de grain, courant les lieues, cherche le lieu (Gilbert-Lecomte 1974, I : 142).

Le premier tableau évoqué par Lecomte semble être *ML – L'œuf* [Figure 48], où la figure ovoïde est posée sur une grande tache informe de couleur verte, la même que nous trouvons flottant dans le paysage de Cardona. À suivre la description du poète, ce tableau formerait un diptyque avec une autre œuvre de 1927, *Crow* [Figure 49] : l'œuf est percé par une tête blanche représentée de profil, avec un nez pointu en forme de bec et un œil sans pupille, noir et effilé; la zone informe et finement striée à la manière d'une empreinte digitale, que l'on peut maintenant rattacher à l'idée du « toucher primordial », se rétrécit et vire au jaune; au bas de ce torse plat, sans organes, se trouve ce qui semble être un ballon multicolore.

En représentant un œuf, une tête et un ballon, Sima pourrait chercher à évoquer les années suivant la naissance, les années de l'enfance, monde cher au Grand Jeu⁵⁴⁷ et à propos duquel Lecomte écrit dans l'article non-publié « Révélation-Révolution » :

Les richesses immémoriales de l'enfance, oniriques, métaphysiques, poétiques, sont d'ordinaire sacrifiées, à l'aube de l'âge adulte, aux nécessités de la vie pratique; en particulier, aux nécessités de la vie sociale, ce qui permet déjà de supposer qu'un changement radical des mécanismes sociaux pourrait rendre inutile ce sacrifice. Ces richesses sont chez l'enfant, à l'état brut, non exploitées. D'autre part, l'adulte qui les réveille en lui, risque la désadaptation à la vie, la folie, le suicide, la révolte aveugle (Gilbert-Lecomte 1974, I : 92).

L'enfant correspond à un potentiel que l'adulte peut réveiller en lui. Non sans danger, toutefois : il ne saurait s'agir pour ce dernier d'une simple nostalgie d'un temps révolu, mais de tendre à une dissolution ou à une désorganisation organique qui permette de retrouver l'expérience sensorielle de l'enfant. Le corps sans organes, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, est « bloc d'enfance, devenir, le contraire du souvenir d'enfance » (Deleuze et Guattari 1980 : 203).

⁵⁴⁷ Alain et d'Odette Virmaux affirment qu'« on pourrait, à la limite, définir [*le Grand Jeu*] comme un mouvement qui, d'une certaine façon, a cherché obstinément à préserver l'esprit d'enfance » en rajoutant que « le but était de retrouver la simplicité de l'enfance et ses possibilités de connaissance intuitive et spontanée (Virmaux 1981 : 21). « Les enfants », comme le dit Cocteau, « portent en eux une drogue naturelle » (Cocteau 2005 : 120). Voir note 304.

Dans la mesure où il est possible de considérer *MI* et *Crow* comme les représentations picturales du projet d'involution sensorielle de Lecomte, il est toutefois nécessaire d'établir une différence de niveau entre le corps sans organes évoqué par la figure de l'œuf et celui de l'enfant. Nonobstant ses « richesses immémoriales », l'enfant, pour Lecomte, représente une première dégradation du monde prénatal de l'œuf⁵⁴⁸ : il éclot « par dérision », « saigné à blanc », déjà voué à être sacrifié aux « nécessités de la vie sociale ». Dans *Crow*, Sima montre en effet que l'apparition de la tête s'est faite au détriment de l'« îlot nourricier », empreinte du moule-encreux de l'espace où apparaît l'unité de toutes choses. L'enfant sans organes, pourvu d'une tête au visage partiel et approximatif, se met à jouer avec un ballon, — sphère remplie d'une multiplicité de couleurs — une chose extérieure à lui qui établit déjà une distinction entre sujet et objet⁵⁴⁹.

8.2.3 La peinture du visage : un masque qui se fige alors que le corps se dissout

Cette lecture de *MI* et de *Crow*, Lecomte nous l'a suggérée par les quelques lignes écrites à leur sujet dans le catalogue de la première exposition du Grand Jeu. Nous aimerions toutefois donner à cette analyse une extension particulière en proposant que *MI* et *Crow* ne forment pas un diptyque, mais bien un triptyque avec une toile de 1929 que Sima montre dans une exposition de ses œuvres à la Galerie Provlozky à l'automne 1930. À cette occasion, le peintre expose onze portraits des membres du Grand Jeu ou de son entourage⁵⁵⁰, geste qui ne devrait pas nous surprendre étant donné le parallélisme de la démarche de Sima et de celle de Witkacy (une analyse géopolitique pourrait bien révéler le sentiment commun de la précarité d'une culture unique, polonaise ou tchèque, coincée entre deux états, l'Allemagne et l'URSS, affichant de plus en plus nettement leurs visées expansionnistes, voire hégémoniques).

Sima, comme Witkacy, refuse de se cantonner à un style et varie la facture de ses portraits : si certains d'entre eux sont plus réalistes (celui de son épouse Nadine, par exemple),

⁵⁴⁸ « L'aile d'endormir » : « Il remontait si loin le courant de sa vie / Qu'il se trouvait perdu au pays à l'envers / Où l'on erre avant la naissance » (Gilbert-Lecomte 1974, II : 52).

⁵⁴⁹ Nous pourrions rattacher ce ballon aux « jeux sans enjeux » découlant de la théorisation de l'automatisme du surréalisme orthodoxe, jeux qui s'établissent sur une distinction du conscient et de l'inconscient, du sujet et de l'objet.

⁵⁵⁰ Il s'agit de Nadine Sima, Bérénice Abbott, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Léon Pierre-Quint, Germaine Selz, Hélène Povolozky, Mathilde Wisser, Alexandre de Salzmann, Louise-Denise Germain, Georges-Henri Rivière.

d'autres s'avèrent plus fantaisistes (un Léon Pierre-Quint gigantesque représenté de profil avec quelques nuages gris s'échappant de sa bouche) [Figure 50]. Toutes les œuvres, cependant, laissent une impression diffuse de silence, de solitude et d'intemporalité, le peintre éliminant tout indice de moment, de lieu ou de milieu social; les figures sans relief se détachent de fonds sombres et indéfinis, où seule une étrange lueur crépusculaire, violacée, verdâtre ou indigo, contribue à donner une sensation d'espace.

Figure 50 – Joseph Sima, *Portrait de Léon Pierre-Quint*, 1929, huile sur toile, 100 x 81, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Dans un des portraits les plus saisissants, Sima capte la silhouette évanescence de Lecomte [Figure 51], qu'il représente appuyé contre une chaise couverte d'un drapé vert, seuls accessoires se détachant du fond d'une noirceur opaque. Impossible pour l'observateur de déterminer l'emplacement des bras ou des jambes du « voyant vêtu de lin » : le corps semble ligoté comme celui d'une momie. Sima le remplit d'une peinture noire diluée, qu'il étale en stries horizontales. Ce portrait, nous le considérons comme un complément à *Crow* : dans les deux cas, un corps sans organes (un « torse plat ») est surmonté d'une tête au nez fin et long (comme le bec d'un oiseau),

tête fendue par un œil (ou deux yeux) en forme d'entaille. Dans les deux cas, la tête se détourne d'une tache informe, zone texturée derrière l'œuf de *Crow*, ou drapé vert posé à côté du poète.

Figure 51 – Joseph Sima, *Portrait de Roger Gilbert-Lecomte*, 1929, huile sur toile, 100 x 81, Musée Saint-Denis, Reims [ILLUSTRATION RETIRÉE].

La ressemblance des deux tableaux établie, il importe maintenant de voir ce qui les distingue. Après, seulement, nous pourrons placer le portrait de Lecomte à la suite du diptyque *MI/Crow*, ce qui nous permettra de reconstituer la représentation picturale du thème du corps sans organes. Voyons donc ce que dit Lecomte de sa rencontre avec son portrait, avec, selon ses propres termes, son « semblable aplati » :

Le spectateur contemple son portrait : Il suit ces lignes qui, limitant la face, signifient la peau ou plutôt sa face externe, une pellicule d'échanges osmotiques, une pelure au juste indiscernable, le lieu du monde où le moi rencontre le non-moi, où le corps colle au moule-en-creux de l'espace, — aussi bien carapace que réceptacle sensoriel, en boule dans la tête, s'effilant en toupie dans le torse (Gilbert-Lecomte 1974, I : 134).

Dans un premier temps, Lecomte se trouve fasciné par la représentation de la peau, y voyant une pellicule d'échanges entre le moi et le non-moi, entre l'espace sensible et le moule-en-creux de

l'espace. Travaillant avec une peinture diluée, Sima réussit à « désopacifier » une peau que Lecomte, dans sa poésie ou dans sa prose, décrit tantôt comme une « limite de souffrance », tantôt comme une « outre puante » qui emprisonne la conscience⁵⁵¹.

Sur le visage du poète, une peau translucide signifie l'ouverture du corps à l'expérience de la voyance⁵⁵². Ce traitement diaphane empêche aussi le visage du poète de prendre la fixité et la solidité du masque, signe apparent, pour Lecomte, de l'individualité comme construction sociale. Le poète, dans le catalogue de l'exposition, écrit en effet que les hommes « s'ingénient dès l'enfance à se façonner un masque social, genre épouvantail⁵⁵³. Trop longtemps solitaire, l'homme perd sa face » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 134). Tant l'organisme que le visage sont pour Lecomte les produits — pour ne pas dire les victimes — d'un certain conditionnement. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari, le visage est « produit par une machine, et pour les exigences d'un appareil de pouvoir spécial qui la déclenche » (Deleuze et Guattari 1980 : 233). C'est pourquoi le visage, en tant que subjectile où le monde extérieur s'imprime et s'impose, angoisse tant l'artiste habitué à un contrôle absolu sur l'émission des signes. Cette angoisse, J.M.G. Le Clézio la dépeint avec une grande netteté dans un passage de *L'extase matérielle* :

J'ai porté, sans m'en douter, ce visage qui n'était pas le mien. Je l'ai porté dérisoirement, ce visage de personne, ce masque blanc qui reflétait les grimaces des autres. Ce visage nul, maintenant je le sais, était le vrai visage de la mort. Sur lui on aurait pu lire sans difficulté, si seulement on avait su lire, la carte de la mort (Le Clézio 1968 : 212).

Le visage social (ou politique) correspond également pour Lecomte au « masque de la mort aux yeux de précipices » (Gilbert-Lecomte 1974, II : 48) : système « mur blanc » de la signifiante et « trou noir » de la subjectivité, comme nous le disions plus tôt à propos de la conception wittgensteinienne du visage. Pour échapper à son conditionnement, le poète met à contribution tous les

⁵⁵¹ Dans « Après Rimbaud la mort des arts », il déclare : « Les lâches qui craignent de se tailler la peau n'étreignent du monde que ces peaux mortes qui s'interposent toujours entre lui et eux » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 54). Jean Duflot, dans une lettre à Michel Random, écrit pour sa part : « Nous faisons l'apprentissage du stoïcisme. Nous nous tailladions les paumes des mains à qui mieux mieux. Daumal et Lecomte étaient les plus endurcis » (Random 2003 : 42).

⁵⁵² Dans un compte rendu de l'exposition rétrospective de 1936 à l'Obecní dum, Hana Volavkova écrit que Sima « fait de la divination », qu'il déchiffre les visages, les corps et les postures « comme une chiromancienne lit les lignes de la main » (Smejkal 1992 : 171). Ainsi que l'exprimait fort justement Pierre Jean Jouve, le corps est pour Sima l'expression « furtive » de l'être (Jouve 1931 : 461).

⁵⁵³ Le masque, écrit Roland Barthes dans *La chambre claire*, est le « mot qu'emploie justement Calvino pour désigner ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire. [...] le masque, c'est le sens, en tant qu'il est absolument pur (comme il était dans le théâtre antique) » (Barthes 1980 : 61).

moyens de la métaphysique expérimentale. Dans « La force des renoncements », par exemple, l'auteur dit lutter « depuis des années pour modifier par la seule force de sa volonté la teinte brune de ses prunelles en bleu céleste » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 38); peindre ses yeux à la couleur du ciel pour que s'y réfléchisse l'expérience de la voyance⁵⁵⁴. S'il faut à tout prix éviter de se faire imposer un masque, il est donc impératif de se créer son propre visage⁵⁵⁵. Dès le tout premier texte publié du *Grand Jeu*, Lecomte affirme :

je me regarde chaque matin dans un miroir pour me composer une figure humaine douée d'une identité dans la durée. Faute de miroirs j'aurais les faces des bêtes changeantes de mes désirs et, certains jours où le miracle me touche, je n'aurais plus de face (Gilbert-Lecomte 1974, I : 34).

Pour avoir un visage, pour s'en faire un, il faut un miroir; Lecomte anticipe ici de quelques années la fameuse théorie psychanalytique avancée par Henri Wallon en 1931 et popularisée par Jacques Lacan selon laquelle l'enfant, après avoir quitté le giron de l'unité maternelle, se sert de l'image renvoyée par le miroir pour se reconstituer un corps unifié. En l'absence du miroir, le sujet prend « les faces des bêtes changeantes⁵⁵⁶ » de ses désirs et sombre dans la schizophrénie.

Ce miroir sans lequel le sujet ne pourrait se faire de visage est aussi, rappelons-nous, partie de l'efficace de l'œuvre, ce « miroir en plâtre » où s'imprime à la fois l'instant de la voyance et le reflet du voyant⁵⁵⁷. C'est à ce titre que Lecomte peut considérer qu'« un portrait est par excellence le tableau » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 132). Pourquoi écrire, pourquoi s'exprimer, pourquoi l'art? Pourquoi multiplier les moyens quand seule compte la fin? La réponse était donnée dès l'avant-propos au premier numéro du *Grand Jeu* : c'est « pour nous

⁵⁵⁴ Artaud, qui a comme Lecomte connu les affres du cycle de la dépendance et de la désintoxication, et crié la nécessité d'un corps sans organes, a exposé des portraits à la Galerie Pierre de Paris du 4 au 20 juillet 1947. Dans le catalogue de l'exposition, il écrit que « le visage humain n'a pas encore trouvé sa face / et que c'est au peintre à lui donner ». C'est pourquoi il est pour lui « absurde de reprocher d'être académique à un peintre qui à l'heure qu'il est s'obstine encore à reproduire les traits du visage humain tels qu'ils sont » (Artaud 2004 : 1534). Le visage serait ainsi une énigme picturale impossible à dépasser.

⁵⁵⁵ Le visage comme « la vieille revendication révolutionnaire d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps, qui partait pour être autre chose que le corps » (Artaud 2004 : 1534).

⁵⁵⁶ Jean Dufлот, un condisciple de Roger Gilbert-Lecomte au lycée, se souvient que ce dernier « tentait de devenir fou en se créant une idée fixe. [...] pendant plusieurs jours, il ne pensait, par exemple, qu'à des chats, dessinant des chats, s'imaginant entouré de chats » (Random 2003 : 22).

⁵⁵⁷ « La drogue lui avait imposé une destinée inhumaine », dira Pierre Minet, « et il avait toujours cru que c'était inhumainement qu'il fallait vivre. Que les voyants se reconnaissent à leur calvaire » (Minet 1973 : 16).

reconnaître nous-mêmes et les uns les autres⁵⁵⁸ » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 34). Produire une œuvre, c'est imprimer le reflet de l'authentique voyance dans le plâtre de la matière. Mais bien qu'il soit ainsi fixé dans la matière, ce reflet ne prend pas la matérialité du plâtre : l'œuvre renvoie à l'observateur sa propre image, lui permettant, selon la loi de participation, « de reconnaître soudain, dans un choc d'astres, l'instant éternel d'immémoriale vision vécue ». Cette reconnaissance est toutefois l'inverse de la connaissance : destructrice, et non pas constructive, elle entraîne le sujet dans le gouffre de l'« horrible » révélation de l'équivalence de la vie et de la mort, de l'être et du non-être. Dans « Mise au point ou Casse-dogme », Lecomte déclare effectivement : « Si le Grand Jeu a voulu qu'en le regardant les hommes se trouvassent enfin en face d'eux-mêmes CE FUT POUR FAIRE LEUR DÉSESPOIR » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 49). Le portrait (et tout particulièrement celui du poète-voyant) est appelé à agir comme un tel miroir de vertige, qui fait s'effondrer pour l'observateur la solidité du réel.

« La vie masquée », un poème de Lecomte, paraît expliciter le fonctionnement de ce reflet de plâtre qu'est la représentation de la figure humaine :

Grande statue de femme en cire pâle et lourde
La statue qui pivote avec une lenteur effroyable toujours
Phare aux yeux fermés dont la face à éclipses
Ne projette que les rayons paralytiques de l'effroi

Grande prison de cire en forme de femme
Qui renferme muré dans le creux de son moule
Un cadavre vivant de femme
Mangeant l'intérieur de sa face de statue

À chaque tour de lenteur effroyable
Le cadavre vivant de femme muré
Pousse un seul immense cri silencieux
Qui fait imperceptiblement frémir la cire

Pour le spectateur envoûté
Au premier tour la face est masquée d'un nuage
Rouge et qui s'étire
Comme la pieuvre du sang au fond des mers

⁵⁵⁸ Lecomte était peut-être allé puiser cette idée dans *Le surréalisme et la peinture*, volume que publie Breton en 1928 et où il écrit : « Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi. Et ce que je ne reconnais pas, je continuerai à ne pas le reconnaître » (Breton 2002 : 66). Les emprunts de Lecomte à Breton sont plus nombreux qu'il ne voudrait l'admettre.

Au second tour la face apparaît noire et close
Comme un masque de suie pulvérulente et grasse

Au troisième tour avec une lenteur effroyable
La face découvre ses dents

Le spectateur s'endort

Se réveille muré
Dans le ventre vivant du cadavre moulé de cire
Dans un monde tournant de lenteur effroyable
Plein de scies et de rats (Gilbert-Lecomte 1974, II : 24-25).

Les trois premières strophes de « La vie masquée » tracent un portrait du voyant tel que l'incarne Lecomte : yeux fermés qui pourtant projettent des rayons d'effroi, face masquée, corps en négatif, sans organes, muré dans une prison de chair, et duquel jaillit un hurlement silencieux (« on m'a fait un organisme! on m'a plié indûment! on m'a volé mon corps! »).

Sans jambes ni bras — comme Lecomte dans son portrait par Sima —, la statue de cire, ne pouvant reculer ni avancer, se met à pivoter sur elle-même⁵⁵⁹. À chaque rotation, elle présente une face différente au spectateur. D'abord, elle se dissimule derrière une nuée rouge, un nuage d'encre projeté au-dehors pour masquer ses traits et leurrer le spectateur⁵⁶⁰; au second tour, le voile se retire pour révéler au spectateur un masque noir, dur et opaque, dont la matité met un terme à la rêverie; dans un troisième et dernier temps, le masque de matière éteinte revient faire face au spectateur pour lui montrer, en lui découvrant ses dents, la cruauté de l'« horrible révélation » : « dans l'origine la figure peinte qui fascine jusqu'à métamorphose, — à la limite un point au centre d'un cercle qui peut s'annuler en reculant à l'infini » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 133). Confronté à la démonstration concrète de la vacuité de son existence, le spectateur s'endort. À son réveil (qui n'a rien de révolutionnaire), il réalise avec horreur qu'il a pris la place de la « grande statue de femme en cire pâle et lourde ». Roland Topor reprend ce scénario

⁵⁵⁹ Les expérimentateurs, lorsqu'ils deviennent drogués, « glissent dans un trou noir, d'où ne sort plus que la parole micro-fasciste de leur dépendance et de leur tournoiement » (Deleuze et Parnet 1996 : 167-168).

⁵⁶⁰ Dans un autre texte, Lecomte compare l'intelligence critique à la seiche : « Ce qui est identique chez l'une et chez l'autre, c'est la sécrétion, c'est la poche du noir : l'ignoble désir d'obscurcir l'atmosphère alentour au moyen d'une saleté spécifique projetée au dehors » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 136). Peut-être s'agit-il d'une réminiscence d'une poésie de Lautréamont : « Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle »? Pour notre part, nous pensons à la projection du fluide nerveux dont l'artiste, selon Balzac, serait capable (cf. note 206) : « L'homme aurait-il le pouvoir de diriger l'action de ce constant phénomène auquel il ne pense pas? Pourrait-il économiser, amasser l'invisible fluide dont il dispose à son insu, comme la seiche aspire et distille, par un appareil inconnu, le nuage d'encre au sein duquel elle disparaît? » (Balzac 1981 : 270).

d'enfermement cyclique dans *Le locataire chimérique* (dont Roman Polanski tirera *Le locataire*) : le personnage du locataire, Trevolsky, se retrouve à la fin du récit dans le corps accidenté, momifié, de Simone Choule, la locataire suicidée qu'il avait remplacée, poussant comme elle, impuissant, le hurlement sourd de l'angoisse [Figure 52].

Figure 52 – Image tirée du film *Le Locataire* (Roman Polanski, 1976) [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Si, pour Lecomte, le portrait est « par excellence le tableau », c'est qu'il est le « miroir en plâtre » de la révélation de la métaphysique expérimentale, son témoignage et son efficacité, démonstration active de l'échec de la raison analytique et du désespoir des sens taylorisés⁵⁶¹. Quelques lignes de *Monsieur Morphée* traitent de cette impressionnabilité du visage :

Et les mutilations volontaires, les empoisonnements terribles des alcools qui roulent l'être aux rivages de la mort, les coups de tête dans les murs, toutes les souffrances à soi-même infligées sont les seuls critères qui m'assurent des hommes assez physiquement désespérés, assez morts à leur propre individu pour montrer sur leur visage le sarcasme impassible du *désintérêt devant la vie*, gage unique de tous les actes surhumains (Gilbert-Lecomte 1974, I : 129).

Lecomte confère donc au visage le pouvoir de communiquer l'expérience bouleversante de la dissolution de soi provoquée par les narcotiques. Il faut dire que son propre visage a fasciné tous ceux qui l'ont connu [Figure 53]. Léon Pierre-Quint, directeur des éditions Kra qui facilita

⁵⁶¹ Barthes, dans *La chambre claire*, a soutenu la portée critique du visage tout en mettant en doute son efficacité réelle : « La Photographie du Masque est en effet suffisamment critique pour inquiéter [...], mais d'autre part elle est trop discrète (ou trop "distinguée") pour constituer vraiment une critique sociale efficace, du moins selon les exigences du militantisme : quelle science engagée reconnaîtrait l'intérêt de la physiognomonie? L'aptitude à percevoir le sens, politique ou moral, d'un visage, n'est-elle pas elle-même une déviation de classe? ». Le visage, conclut Barthes, « n'est critique que chez ceux qui sont déjà aptes à la critique » (Barthes 1980 : 63).

l'installation des membres du Grand Jeu à Paris, aurait fait le voyage à Reims parce que, selon Michel Random, il avait été « extrêmement frappé par la vue d'une photo de Lecomte » (Virmaux 1981 : 26). Selon Roger Vailland, son ami d'adolescence et collègue du Grand Jeu, « ce fut le seul qui avait le visage que l'on imagine à l'adolescent de génie⁵⁶² » (Virmaux 1981 : 226).

Figure 53 – Roger Gilbert-Lecomte [ILLUSTRATION RETIRÉE]

Mais le visage, comme coagulation d'identité et, ultimement, compromis avec une société dont il est l'expression directe ou indirecte, est pour Lecomte un pis-aller⁵⁶³. Souvenons-nous de ce passage où le poète disait se regarder chaque matin dans un miroir pour se faire un visage qui soit doué « d'une identité dans la durée ». Cet exercice, pour Lecomte, relève d'une transaction

⁵⁶² C'est le visage que l'on imagine aussi à Rimbaud, avec lequel Lecomte s'est toujours senti uni dans une même destinée. À l'été 1942, alors qu'il a touché le fond absolu de la dépendance, son père, ne sachant plus comment lui venir en aide, lui écrit : « Tu as voulu faire comme Rimbaud, tu as réussi à te ruiner la santé, tous tes amis t'ont lâché » (Dumas 1985 : 207). Alors que Rimbaud le premier, dans sa vie et dans son œuvre, en appelle à un « dérèglement de tous les sens », à une déterritorialisation de la poésie dans une vie d'action, et qu'il invite son lecteur à se refaire un nouveau visage, plus jeune et plus vivant, Lecomte le second fait de sa vie le lieu d'un « anéantissement de tous les sens », reterritorialisant l'art dans le refus de l'action et enjoignant le spectateur de l'œuvre à se défaire de son visage social.

⁵⁶³ « Rien n'est moins personnel que le visage. Même le fou doit avoir un certain visage conforme et qu'on attend de lui » (Deleuze et Parnet 1996 : 29).

avec le monde social : pour vous, je me fais un visage, je me fais individu; je me compromets afin de m'avancer parmi vous avec les traces de mes voyances qui vous renverront vos sinistres reflets. « Faute de miroirs », cependant, « et certains jours où le miracle me touche, je n'aurais plus de face » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 34). L'art, le miroir, n'est que moyen pour une fin qui peut sans lui s'obtenir : l'effacement du visage pour que se manifeste dans toute son unité le corps sans organes. Dans le poème intitulé « L'incantation perpétuelle », Lecomte écrit :

Ce masque atroce instantané
De stupeur-solitude
Ta face

Que la grande rafale l'efface en fasse
Un néant brillant un vide éclatant aveugle-voyant des ténèbres blanches
Être à jamais la proie du vent (Gilbert-Lecomte 1974, II : 69-70).

Si nous avons du mal à situer la place de l'art dans le Grand Jeu, c'est que Lecomte ne formule pas une théorie de l'abstraction⁵⁶⁴ ou de la figuration, mais bien de l'*a-figuration*⁵⁶⁵. Ici comme ailleurs, c'est en s'exposant aux injections répétées d'héroïne que Lecomte tente mettre un terme à sa « vie défigurée⁵⁶⁶ » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 128) : M. Morphée, personnification de la drogue, « dissimule à peu près une absence de face » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 119). Mais la drogue, si elle émousse les sens et fait une peau translucide, si elle permet à Lecomte de s'évanouir du monde, à se rendre imperceptible et irrécupérable, ne le restitue jamais au corps sans organes de l'œuf prénatal ou de l'enfant. Sima le sait, qui le représente ligoté dans un linceul vide, balayé par un vent de ténèbres. Cette expérience du corps drogué, Deleuze et Guattari ont cherché à l'évoquer dans *Mille Plateaux* :

Au lieu de faire un corps sans organes suffisamment riche ou plein pour que les intensités passent, les drogues érigent un corps vidé ou vitrifié, ou un corps cancéreux : la ligne

⁵⁶⁴ Pour Witkacy, Sima, Lecomte et Masson, abstraction et ivresse sont antinomiques. L'art abstrait, pour eux, s'arrête à l'abstraction géométrique; c'est, comme l'écrit Einstein dans le 6^e numéro de *Documents* (« Tableaux récents de Georges Braque », novembre 1929), une « soulographie mathématique ».

⁵⁶⁵ Cette action, comme l'a remarqué Evelyne Grossman, n'est pas que négative : « Ce que suggèrent [...] nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* [*rendre méconnaissable un visage, effacer ses traits distinctifs, ses marques de reconnaissance, altérer un modèle*] est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (Grossman 2004 : 7).

⁵⁶⁶ « Ton secret, on le voit toujours sur ton visage et dans ton œil. Perds le visage » (Deleuze et Parnet 1996 : 59).

causale, la ligne créatrice ou de fuite, tourne immédiatement en ligne de mort et d'abolition (Deleuze et Guattari 1980 : 349).

À l'époque de la réalisation de son portrait par Sima, Lecomte s'injecte des doses sans cesse croissantes d'héroïne; au début de l'année 1930, il devra subir ses premières cures de désintoxication. Son corps sans organes, plutôt que de s'ouvrir à l'unité, se ferme à la multiplicité du monde sensible⁵⁶⁷. Ses lignes se résorbent en un point : « Atteindre le point nul en soi-même vibrant », écrit-il dans « Sacre et massacre de l'amour », « Au centre le point mort et père des frissons » (Gilbert-Lecomte 1974, II : 40-41).

Le corps sans organes du drogué, disent Deleuze et Guattari, est une coquille vide imperméable aux devenirs. Les deux visages de Janus, qui caractérisaient les expériences de Witkacy et de Benjamin avec la drogue, eux qui l'inscrivaient dans une réflexion sur l'histoire ainsi que sur la société à venir, disparaissent chez Lecomte dans l'absence de face de Morphée. La drogue, pour lui, n'est pas un passage (et encore moins un « carrefour des enchantements »), mais un chemin qui ne mène nulle part, un cul-de-sac. Au sujet du corps sans organes, Deleuze et Guattari écrivent :

Libérez-le d'un geste trop violent, faites sauter les strates sans prudence, vous vous serez tué vous-mêmes, enfoncé dans un trou noir, ou même entraîné dans une catastrophe, au lieu de tracer le plan. Le pire n'est pas de rester stratifié — organisé, signifié, assujéti — mais de précipiter les strates dans un effondrement suicidaire ou dément, qui les fait retomber sur nous, plus lourdes à jamais (Deleuze et Guattari 1980 : 199).

Avec la drogue, Lecomte s'emmure de plus en plus dans l'enveloppe vide d'un corps impuissant. Voulant échapper à la contrainte des conditionnements sociaux, il se fait un corps rigide, avec une peau de cire et un visage inexpressif, en « masque de suie pulvérulente et grasse⁵⁶⁸ ». Le poète meurt à l'âge de 36 ans après avoir souffert le martyre d'une agonie tétanique. Véra, l'épouse de Daumal, ayant vu Lecomte sur son lit de mort à l'hôpital, aurait affirmé avoir « beaucoup regretté qu'on ne puisse prendre un masque, tant ce visage l'a frappée » (Dumas 1985 : 214)...

⁵⁶⁷ Pour Daumal, la drogue relève d'une « propédeutique » : « il est impossible à un homme de subir *cela* d'une façon quotidienne ». Daumal note en bas de page : « C'est pourquoi la possibilité, pour un homme, d'une expérience telle que celle dont je parle est tout à fait contradictoire avec le goût des stupéfiants » (Daumal 1972 : 54-55).

⁵⁶⁸ « Les drogués ne cessent de retomber dans ce qu'ils voulaient fuir : une segmentarité plus dure à force d'être marginale, une territorialisation d'autant plus artificielle qu'elle se fait sur des substances chimiques, des formes hallucinatoires et des subjectivations fantasmatisques » (Deleuze et Guattari 1980 : 349-350).

Mais il faut dire que l'ivresse ne fait que découvrir, comme si l'on tirait un rideau, ou comme si elle enfonçait la porte des cryptes profondes. C'est une clef, parmi bien d'autres.

— Ernst Jünger, *Approches, drogues et ivresse*

8.3 Les errances dionysiaques d'André Masson, ou la limite de la main

Radical jusqu'au bout, jusqu'au « point nul » au-delà duquel il n'y a ni œuvre, ni art, ni organisme, ni corps, Lecomte fournit le cas extrême d'une poétique de l'ivresse. Celle-ci, dans le Grand Jeu, n'est plus une voie vers l'œuvre, mais une façon de s'abstraire du monde sensible et d'effacer sa face une fois pour toutes, sans retour possible. Ce cul-de-sac ne pouvait avoir de suite, d'autant plus qu'il était picturalement dans une impasse. Avant de quitter l'aire surréaliste, il convient de nous pencher brièvement sur une pratique artistique qui eut davantage de répercussions sur la peinture d'après-guerre, pratique qui n'est pas, comme nous le verrons, sans lien avec tout un ensemble de discours sur l'ivresse.

Figure 54 – Walter Benjamin, dessin sous mescaline, 22 mai 1934 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Pour avoir accompagné Benjamin dans ses flâneries intoxiquées, nous savons qu'une des ivresses les plus fécondes est celle de la marche. Dans son mouvement, et avec sa capacité à se

laisser étonner et intriguer par ce qu'il voit, le flâneur refait le réel en remontant les blocs d'espace et de temps (cf. p. 323). Mais les pieds n'ont pas le monopole de l'errance; les mains aussi peuvent déambuler, parcourant la toile ou le papier, comme le montrent certains des comptes rendus de drogue rédigés par Benjamin, où l'écriture part en ballade et se dévide en spirales [Figure 54]. Il s'agit dans les deux cas d'instituer, avec une disponibilité d'esprit accrue⁵⁶⁹, un mouvement qui soit suivi du regard, sans pourtant être conditionné par celui-ci; en somme, de ré-ancrer le regard à un corps dynamique se mouvant sans le guidage abstrait de la conscience. C'est d'ailleurs Aragon, le flâneur des passages, qui, l'un des premiers, théorise le mode manuel de la flânerie : l'automatisme. S'il est possible d'envisager l'automatisme comme une ivresse de la main, il est donc à propos d'examiner le contexte historique de son actualisation dans le surréalisme.

Dès ses balbutiements, le surréalisme a recours à un ensemble de méthodes visant à susciter, chez le poète ou l'artiste, une sensibilité accrue aux mots et aux images de l'inconscient. Pour le poète, ces gymnastiques hallucinatoires accusent en général un lointain rapport avec le procédé d'autohypnose décrit par Huysmans dans *À rebours* : « savoir concentrer son esprit sur un seul point, [...] savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pour substituer le rêve de la réalité à la réalité même » (Huysmans 1977 : 107). Le peintre, quant à lui, devrait savoir que cet exercice remonte à Léonard de Vinci, qui conseillait aux artistes de s'inspirer des formes suggérées par les fissures d'une façade abîmée⁵⁷⁰ (ce qui nous ramène à l'observation de Benjamin selon laquelle le peintre peut trouver la vibrance de l'aura dans le sillon de la trace, cf. 321). C'est le cas de Joan Miró : « Je restais assis pendant de longs moments à regarder les murs nus de mon atelier, essayant de capter ces formes sur du papier ou sur de la toile de jute » (Miró 1995 : 231). Protocole hallucinatoire qui, de l'admission du peintre, serait à mettre sur le compte d'une mauvaise alimentation : « Je mangeais peu ou mal » (Miró 1995 : 116), commente-t-il, ajoutant qu'« à cette époque la faim [lui] donnait des hallucinations, et les hallucinations des

⁵⁶⁹ La « véritable ivresse », pour Aragon, est celle de « la disponibilité d'esprit » (Aragon 1976 : 169).

⁵⁷⁰ Salvador Dalí affirme avoir fixé le plafond décrépi de son école afin d'y trouver, dans les « grandes taches brunes d'humidité », des formes identifiables : « D'un jour à l'autre, je retrouvais et reconstituais ces images vues la veille et perfectionnais les hallucinations [...] L'étonnant de ce phénomène (destiné à devenir plus tard la clé de voûte de ma future esthétique) résidait dans le fait que je pouvais toujours revoir une de ces images, au gré de ma volonté et non seulement dans sa dernière forme, mais encore augmentée et corrigée de telle sorte que son perfectionnement semblait automatique » (Dalí 2009 : 65-66). La clé de voûte de l'esthétique de Dalí est bien entendu ce qu'il nomme sa « méthode paranoïaque-critique », « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations des interprétations délirantes ».

idées pour les tableaux », ou du moins pour faire « des dessins préparatoires pour la composition générale⁵⁷¹ » (Miró 1995 : 309).

Ces ascèses hallucinatoires visant l'effusion figurative dans le dénuement matériel le plus complet ne cadrent pas très bien avec le modèle d'ivresse poétique que nous avons observé chez Nietzsche, Witkacy et Benjamin, qui passe plutôt par un corps excessif et une matière riche et abondante. Or, ce modèle est pratiqué par le voisin de Miró. Alors que le peintre catalan s'adonne à ses contemplations muettes, il est exposé aux bruits provenant de l'atelier voisin, où vit et travaille André Masson :

C'était très bruyant chez lui, et très silencieux chez moi. Masson vivait avec sa femme Odette et sa petite fille Lili, dans un désordre et une saleté indescriptibles. [...] J'aimais quitter ma cellule pour l'in vraisemblable désordre de papiers, de bouteilles, de toiles, de livres et d'objets domestiques qui peuplaient l'atelier voisin. [...] Nous parlions, nous buvions, nous écoutions de la musique... (Miró 1995 : 113).

Miró et Masson partagent leur quotidien au 45, rue Blomet, où ils vivent dès 1922 « dans une impression d'ivresse extraordinaire » (Masson 1975 : 30). Le peintre catalan se rappelle : « La rue Blomet, c'était avant tout l'amitié, l'échange et la découverte exaltée à travers un groupe d'amis merveilleux. [...] On discutait, on buvait beaucoup » (Miró 1995 : 113). Masson aussi se souvient :

parler et sentir ensemble, prendre ses repas en commun, travailler d'un même élan, et *danser* (comme Nietzsche nous n'aurions pu nous accommoder d'un dieu qui ne serait pas dansant) (Masson 1976 : 77).

Rue Blomet, Masson entreprend de vivre les leçons philosophiques de Nietzsche, qu'il lit avec le plus grand des enthousiasmes dès avant la Première Guerre mondiale⁵⁷² : « si on ne participe pas,

⁵⁷¹ Dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, Breton révèle : « Apollinaire m'a affirmé que Chirico peignait alors sous l'influence de troubles cénesthésiques (douleurs abdominales, migraines) qui expliqueraient cette particularité [*le fait que ses peintures se trouvent à mi-chemin de la réalité et de l'imaginaire*] » (Breton 2002 : 88).

⁵⁷² « J'ai découvert Nietzsche quand je suis arrivé à Paris, à l'âge de seize ans. Cela fait partie de ma propre mythologie, le fait que Nietzsche ait l'air tombé du ciel pour me donner naissance. Car je pense qu'avant lui, avant de rencontrer l'œuvre, la pensée de Nietzsche, ma pensée à moi n'existait pas. Vous pensez ce que Nietzsche était pour moi. Il l'est toujours » (Charbonnier 1985 : 36). Dans son adolescence, passée en Suisse, Masson peint peu, faisant plutôt de son existence journalière le lieu d'exercices d'ascétisme (« j'étais végétarien [...] je marchais pieds nus. Je m'entraînais à être dur, à tous les points de vue ») ponctués de lectures abondantes, « surtout Nietzsche », avouera-t-il plus tard (Charbonnier 1985 : 24).

ce n'est pas la peine », dit-il pour témoigner de sa volonté de mettre en pratique les postulats du philosophe allemand (Charbonnier 1985 : 36).

Figure 55 – André Masson, *Les fumeurs*, 1923, huile sur toile, 81 x 65, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Après une formation à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles et à l'École nationale des beaux-arts de Paris, Masson se met à envisager l'art dans la polarité de Dionysos et d'Apollon. L'expérience des tranchées lui fait cependant voir une faille dans « l'harmonie souveraine » de ce dernier (Masson 1975 : 128). Masson se réclame alors uniquement de Dionysos, qu'il considère le « dieu de la création perpétuelle » : « Mettre les forces instinctives au premier plan, avant l'imitation de la vie, avant la pensée concertée, cela rejoignait un peu l'esprit dionysiaque » (Masson 1975 : 43). L'artiste marque ainsi sa divergence avec le surréalisme intellectualisé d'André Breton :

Les égarements que je pratiquai lui étaient absolument étrangers. Ces dévergondages complets où l'on finit roué de coups dans une cellule de poste de police, tout cela n'était pas dans son caractère. Alors que j'y accordais moi-même une importance particulière : sortir de soi, aller vers la bacchanale, vivre des choses dangereuses, se donner à l'ivresse et arriver aux portes de la mort, voilà ce qui m'a toujours fasciné (Masson 1975 : 80).

Lorsqu'il ne se débauche pas dans les rues de Paris⁵⁷³, Masson reçoit plusieurs jeunes poètes et s'abreuve aux œuvres des mystiques, des occultistes et des voyants. Il en vient à rattacher sa peinture à un « impératif poétique » (Masson 1976 : 87). Graduellement, il se détache de la gangue du cubisme qui, selon lui, « s'interdit de faire allusion à la chair » (Masson 1975 : 62), gardant néanmoins dans son approche des surfaces un traitement fragmenté, kaléidoscopique [Figure 55], qu'il emprunte à un passé plus lointain : « on croit souvent voir dans mes tableaux de 1923/4 et même jusqu'à 25 quelquefois, des influences cubistes alors qu'il s'agit de l'influence de Piranèse et, en particulier, des "Prisons" » (Masson 1975 : 24). Ces illustrations [Figure 56] reviennent fréquemment dans les écrits sur l'opium au 19^e siècle. Masson ne fait rien pour invalider ce rapprochement : « Des excitants? Naturellement. L'opium? Oui, on le fuma un peu rue Blomet⁵⁷⁴ » (Masson 1976 : 76).

Figure 56 – Giovanni Battista Piranesi, *L'arche gothique (Les prisons imaginaires, XIV)*, vers 1761, gravure, 41 x 53,5, Édition de Piranesi [ILLUSTRATION RETIRÉE].

C'est dans ce contexte, entre la fin de 1923 et le début de 1924, que Masson donne une forme picturale aux exercices surréalistes d'écriture automatique [Figure 57]. Mais là où le surréalisme préconise le silence et l'immobilité afin de diminuer les interférences qui pourraient brouiller l'enregistrement de l'inconscient sur la surface du papier, Masson invente un

⁵⁷³ Rue Blomet, Masson brûle la chandelle par les deux bouts, travaillant le jour afin de pouvoir créer la nuit : « Je prenais des trucs pour dormir, très forts. Et des trucs pour me laisser éveillé, très forts. Et des choses pour m'exciter entre les deux, très forts » (Charbonnier 1985 : 68).

⁵⁷⁴ Le poète américain Patrick Waldberg, qui rencontra Breton à New York en 1941, évoque un logement de la rue Blomet « où, selon les témoins, l'on était saisi dès l'entrée par une si forte odeur d'opium qu'on s'enivrait sans y prendre garde » (Liedekerke 2001 : 15).

automatisme qui correspond à ses égarements urbains, un automatisme qui, dit-il, croit « aux forces mouvantes » (Masson 1976 : 38). Il affirme ainsi travailler « dans la fièvre », « dans le brouhaha des conversations »; il développe l'habitude de chanter (des sardanes, du Bach, du Mozart) et de prononcer tout haut des mots incantatoires tels que « transmutation », « attraction », « chute », « tournoiement » et « fusion » (Barrault, Bataille, Breton *et al.* 1940 : 11). Alors que le surréalisme tient la musique à distance⁵⁷⁵, Masson s'en sert pour travailler : « J'aimais surtout le jazz. Je ne pouvais pas davantage expliquer à Breton l'effet que produisait le jazz sur un personnage qui est apte à être envoûté⁵⁷⁶ » (Charbonnier 1985 : 60).

Figure 57 – André Masson, *Dessin automatique*, 1926, encre de Chine sur papier, 41,5 x 29, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Créer dans l'envoûtement du mot ou de la musique, du chant ou de la danse, implique de s'en remettre à la transe dionysiaque plutôt qu'à la voyance apollinienne. Effectivement, Masson

⁵⁷⁵ Entre le surréalisme et la musique, soutient Masson, il y a un « divorce absolu » (Dalí 2009 : 234). Miró aurait dit à Dalí : « Nous devons nous garder de la musique comme de la peste... », et ce dernier rapporte avoir écrasé le violon d'un camarade de classe « pour donner enfin une preuve irréfutable de la supériorité de la peinture sur la musique ! » (Dalí 2009 : 140). Le surréalisme prône une révolution dans le domaine du sens alors que la musique évolue dans celui de la sensation : la révolution surréaliste est de nature essentiellement apollinienne.

⁵⁷⁶ Dans les années 1930, les rythmes syncopés du jazz sont souvent comparés au dérèglement sensoriel de l'intoxication. Harry Shapiro cite Harry Von Tilzer qui écrit : « Jazz... the opiate that inflames the mind and incites to riotous orgies of delirious syncopation » (Shapiro 1988 : 45). Intoxication et jazz font bon ménage, comme Benjamin a l'occasion de le réaliser à Marseille, lorsqu'il se surprend à battre le rythme du pied à son corps défendant (Benjamin 1993 : 111).

observe que « l'automatisme peut très bien s'intégrer à l'esprit dionysiaque, qui correspond à une sorte d'état extatique et explosif permettant de sortir de soi, de donner libre cours à ses instincts » (Masson 1975 : 80). La première condition de l'automatisme, écrit-il en 1956, est de s'abandonner au « tumulte intérieur », « de libérer l'esprit de tous les liens apparents⁵⁷⁷. Entrée dans un état voisin de celui de la transe » (Masson 1976 : 32). Comme chez les bacchantes antiques, la transe dionysiaque se manifeste dans l'explosion d'une violence ordinairement réprimée :

je fais appel à la surexcitation. [...] je fais appel à la fureur. Étant jeune, la fureur me poussait parfois à détruire la toile à coups de couteau. Et la sacrifiée était souvent meilleure que celle que je gardais. Mais cela montre que j'avais tout de même besoin d'un état de transe (Charbonnier 1985 : 83).

État de transe que Masson, dans le climat intellectuel de l'entre-deux-guerres, ne peut manquer de rapprocher de la notion de mentalité primitive : « Un vrai peintre », déclare-t-il en 1931, « doit avoir l'esprit du primitif⁵⁷⁸ », commentaire dans lequel il est possible de voir l'écho d'une analyse ethnologique de son œuvre publiée par Carl Einstein dans l'édition de *Documents* du mois de mai 1929.

Dans ce court essai, Einstein présente en effet l'automatisme tel que le pratique Masson comme relevant de la mentalité primitive, au sens où l'entend Lévy-Bruhl (rapport prélogique au monde ne fonctionnant pas par différence et exclusion, mais par ressemblance et participation). L'état d'esprit de l'artiste automatiste serait à rapprocher de celui du primitif : tous deux saisiraient intuitivement les continuités et les correspondances entre les choses, gardant toujours le sens de leur participation dans l'ordre naturel. Pour Einstein, tant la mentalité primitive que

⁵⁷⁷ Après la guerre de 1939-1945, Masson et Miró semblent échanger leurs stratégies poétiques. Alors que Miró dit travailler « dans un état de passion et d'emportement » (Miró 1995 : 271), Masson, au contact de la peinture chinoise et de la pensée zen, parvient au calme : « je pars d'une sorte de lucidité, disons de tranquillité — il peut y avoir des catastrophes tranquilles » (Charbonnier 1985 : 83). « La grande voie : recueillement pur, méditation parfaite avant l'action, et pendant l'exécution, *vous n'êtes plus là*. Ou, si vous préférez : votre *moi* est emporté par le vent du Cosmos » (Masson 1976 : 172). Calme tragique comme celui que Masson avait connu dans les tranchées en avril 1917 lors de l'offensive du Chemin des Dames, alors que l'intensité du pilonnage était à son comble : « C'est alors que je fus envahi par un sentiment de *calme* inconnu. Il n'y avait plus rien : ni passé, ni avenir, seul le présent, et ce présent, c'était ce calme pur. Ce vide était plénitude. Comme si je venais de naître dans un univers parfait. Quand, bien des années après, je fis part à un ami japonais de cette expérience intérieure : c'était, me dit-il, ce que dans la doctrine Zen, on appelle un *satori* » (Masson 1974 : 75).

⁵⁷⁸ Masson, comme Witkacy, a lu les écrits de James George Frazer (Poling 2008 : 5).

l'automatisme requièrent une hallucination complète du réel. Cependant, seule l'hallucination de l'automatiste contemporain détiendrait pour Einstein une valeur révolutionnaire.

Dans le cas du primitif, affirme Einstein, l'hallucination est adaptée à une certaine forme d'organisation sociale : elle constitue « l'expression d'une collectivité et de son dogmatisme ». Ce qui fait l'intérêt de l'automatisme, c'est que l'hallucination qu'il sollicite ne correspond pas à l'organisation rationnelle de la société⁵⁷⁹; là, les hallucinations « font une brèche dans l'ordre des processus mécaniques; elles introduisent des blocs d'«a-causalité» dans cette réalité que l'on s'était donné absurdement comme une ». L'hallucination non adaptée de l'automatisme, croit Einstein, permet d'« ébranler ce qu'on appelle réalité » et, éventuellement, de « changer les hiérarchies des valeurs du réel » (Bataille 1991 : 95). Ainsi conçu, l'automatisme pictural de Masson est effectivement à rapprocher de la flânerie hallucinée de Benjamin : l'illumination profane que vit l'individu dans les deux cas aurait, par son hétérogénéité, un potentiel révolutionnaire (cf. p. 323). Masson précise d'ailleurs : « Pas le primitivisme de Gauguin, pas le paradis perdu, pas la fuite⁵⁸⁰ » (Masson 1950 : 65). La transe dont se réclame le peintre est aux antipodes de l'indifférence du mystique.

Masson, dans son approche de l'automatisme, s'efforce de garder vivante la trace de sa disposition primitive. Pour saisir le « bloc d'a-causalité » extrait de la mentalité prélogique du primitif, cette image hallucinée qu'Einstein nomme *psychogramme*, l'artiste doit « se laisser aller au cours du fleuve des dynamismes », entrer dans une transe où la distance entre le sujet et l'objet est diminuée (Bataille 1991 : 100). Il faut, dit à ce sujet Masson, « qu'il n'y ait entre vision et réalisation pas même l'épaisseur d'un cheveu » (Masson 1976 : 172). La vitesse est donc impérative : « Il faut que la main soit assez rapide pour que la pensée consciente ne puisse intervenir et commander au geste » (Masson 1975 : 81). Ce qui exclut, et le constat est intéressant, que l'on puisse faire une peinture à l'huile selon la méthode de l'automatisme :

⁵⁷⁹ « Autrefois, le rêve et l'inconscient se concentraient, en tant que prophétie ou vision, sur Dieu, ils avaient donc une valeur collective et passaient pour les fondements de l'existence. Aujourd'hui, il s'agit d'expériences strictement individuelles qui paraissent pour cela arbitraires; nous disons qui paraissent, puisque en fait le psychique se déroule nécessairement en elle » (Einstein 2011 : 198).

⁵⁸⁰ La difficulté de cette approche, son risque (comme l'avait vu Benjamin et comme en a fait l'expérience Lecomte), est que le « lâcher-prise » révolutionnaire de la transe menace toujours de se traduire par un détachement (serein ou non) du monde sensible.

avec la peinture, toute une préparation est nécessaire, qui crée un décalage. Si l'on utilise la peinture à l'huile traditionnelle, il est impossible d'avoir une rapidité de mouvement suffisante pour faire de l'automatisme pur⁵⁸¹ (Masson 1975 : 79).

Toutes les précautions prises par Masson parviennent-elles réellement à préserver la démarche automatique de tout ce qui ne relèverait pas des pulsions primaires? Pourrait-on, comme il le fait, parler d'un automatisme « pur »? La flânerie benjaminienne, en tout cas, n'a jamais affiché une telle visée ontologique.

Dans *Transparence et opacité*, Philippe Junod s'est montré très critique de la rhétorique de la pureté soutenant selon lui la pratique surréaliste de l'automatisme : « L'écriture automatique a bien pour objectif de dégager quelque chose qui existe *déjà dedans*, et qu'il s'agit de "rendre" de la manière la plus fidèle possible » (Junod 1976 : 118). Le surréalisme, en inventant un ensemble de méthodes censées permettre le dépassement de la réalité sensible et le dévoilement d'images plus vraies, plus fondamentales, revient à une conception platonicienne des apparences⁵⁸². Breton, par exemple, défend encore une acception idéaliste de l'inspiration : « Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce *furor* que nous avons affaire » (Breton 1990 : 125), *furor* qui implique une envolée au-dessus du réel, de la matière, des désirs, pour accéder à une sphère des images pures, intouchées par les conditionnements conscients. Masson, qu'Einstein situe parmi les « réalistes de l'immanent » (Einstein 2011 : 198), se refuse à de telles ascensions icariennes⁵⁸³. Comme l'écrit Bernard Noël à son propos : « Il est dans l'en-deçà quand les autres se tiennent dans l'au-delà que leur ouvre le rêve et l'imaginaire » (Noël 2010 : 13).

À l'au-delà ou à l'au-dessus, Masson oppose une forme d'en-dessous : « au commencement de toute chose est le monde souterrain des instincts insatisfaits » (Masson 1988 : np). Mais que l'on soit un peu plus bas ou un peu plus haut ne change rien à l'affaire. Tant la photographie surréaliste de l'inconscient que la saisie des pulsions immanentes impliquent une conceptualisation dualiste du sujet : d'un côté, un sujet parlant, de l'autre, un sujet profond⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ Les tableaux de sable seront la solution de Masson au manque de rapidité de la peinture à l'huile (Masson 1976 : 37).

⁵⁸² L'inconscient, que Breton qualifie de « bouche d'ombre » (Breton 1990b : 119), émet de l'information qu'il s'agit de capter, de décoder, d'interpréter.

⁵⁸³ Le surréalisme, observe Masson, « se veut au-dessus du réel, et par cette tentative d'évasion se place en dehors de notre sujet [*l'expression du tragique*] » (Masson 1946 : 728).

⁵⁸⁴ Dans *Le surréalisme et la peinture*, Breton se réclame d'une pensée de l'immanence, bien que le reste de l'argumentation indique une approche transcendantaliste. Dans un sens, nous pourrions dire la même chose de Masson. L'automatisme, comme Barthes le verra, « implique une vue idéaliste de l'homme, divisé en sujet profond et sujet parlant » (Barthes 1981 : 231).

Dans les faits, la situation n'est pas aussi tranchée. Il n'y a pas deux plans mais un seul : Dionysos, comme l'a réalisé Nietzsche, ne vient jamais sans Apollon. Par exemple, lorsque René Passeron soutient que le premier surgissement, dans la conduite créatrice, relèverait du dionysiaque, il ajoute cependant :

Mais, assez vite, la conscience prise de l'impact de l'œuvre singulière — artistique, technique ou scientifique — dans une œuvre plus large, qui est l'histoire elle-même de l'humain à faire, impose le regard apollinien de la poïétique sur la pulsion vitale et passionnelle de créer (Passeron 1996 : 43).

Le surréalisme, d'ailleurs, l'admet généralement. Dans le manifeste du mouvement, Breton note à propos de l'écriture automatique que si la première phrase vient « toute seule », la suivante « participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception » (Breton 1990 : 41). Et Einstein dit de même de l'automatisme psychique :

Le déroulement automatique est fréquemment interrompu ou corrigé *a posteriori*, à peu près comme on modifie les rêves en les racontant. L'intervention de la conscience provoque un double jeu psychique auquel correspond l'opposition entre psychogramme et forme tectonique (Einstein 2011 : 196)

Aussi Masson ne peut-il nier que l'automatisme ne relève pas uniquement d'une ivresse dionysiaque :

Les premières apparitions graphiques sur le papier sont geste pur, rythme, incantation, et comme résultat : purs *gribouillis*. C'est la première phase. Dans la seconde phase, l'image (qui était latente) réclame ses droits. Quand l'image est apparue, il faut s'arrêter. Cette image n'est qu'un vestige, une trace, une épave (Masson 1976 : 37).

Les dessins automatiques, loin de laisser s'exprimer un soubassement pulsionnel de part en part impersonnel, portent les traces de l'individualité de l'artiste. Ce que sait, en outre, Masson, qui avoue : « Si je n'étais pas né dessinateur, mes dessins automatiques n'auraient évidemment pas la même valeur » (Masson 1975 : 83). Une comparaison des résultats obtenus par l'artiste de formation avec les gribouillis réalisés deux années auparavant par les surréalistes lors de séances d'hypnose permet de le constater. Malgré leur spontanéité, les dessins automatiques de Masson,

comme le remarque Cardinal, forment un tout stylistiquement cohérent non seulement entre eux, mais aussi avec les peintures et les dessins réalisés consciemment (Cardinal 1997 : 87). Masson a beau chercher par l'automatisme à rejeter l'esthétique, l'esthétique, elle, ne le rejette pas. Aussi n'échappe-t-il pas à la tendance surréaliste d'envisager l'automatisme, ainsi que le note Roger Cardinal avec justesse, comme « a creative strategy whereby Dionysian excess is, so to speak, monitored by a certain Apollonian discretion » (Cardinal 1992 : 97).

Figure 58 – André Masson, *La Grèce tragique*, 1938, encre sur papier, 49,5 x 64, Musée National d'Art Moderne, Paris [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Masson s'efforce donc de réduire la distance entre les deux phases de la production de l'image (qu'il n'y ait, entre Dionysos et Apollon, pas même « l'épaisseur d'un cheveu ») :

Il va de soi que l'arrêt entre ces deux phases doit être évité. S'il y avait pause, le premier résultat serait abstrait absolument, et l'insistance dans la seconde phase serait académique, *surréalistement!* Cet état, je ne connais pas de moyen sûr pour le provoquer (Masson 1976 : 37).

Pour Masson, le dessin automatique n'est donc ni gribouillis abstrait, ni dessin académique, devant plutôt tenir des deux à la fois — à la fois trace dionysiaque et aura apollinienne. Ce qui est intéressant, dans ce cas-ci, c'est que la « discrétion apollinienne » de Masson est toute contaminée d'idées, de notions et d'images empruntées à l'imaginaire dionysiaque [Figure 58]. Grisé de philosophie et de poésie, le peintre élabore une poïétique de l'ivresse au service d'un imaginaire dont il serait l'illustration. À ce propos, Florence de Mèredieu écrit :

Lecteur de Nietzsche, de Freud, d'Héraclite, mais aussi de Hegel et de tant d'autres, Masson n'a cessé, effectivement, de placer son œuvre sous le double signe conjugué de l'instinct et de l'inconscient d'une part, de la raison et de la conscience d'autre part – le recours à l'une permettant d'exacerber l'autre en un incessant jeu de va-et-vient (Mèredieu 1988 : 15).

Le rejet de la pureté figurative ne se traduit pas chez Masson par l'adoption de l'attitude contraire, à savoir la recherche d'une pureté pulsionnelle qui se manifesterait par des surfaces barbouillées de traits asignifiants et désorganisés. Masson, comme Witkacy, opte pour la solution du compromis : l'abstraction inhérente au premier geste du peintre, mais aussi la figuration qui finit toujours par émerger, le dynamisme naturel des lignes générées par la main en mouvement, mais aussi l'emploi d'une symbolique personnelle devant renforcer la charge sémantique de l'œuvre⁵⁸⁵.

Féru de littérature (et ne manquant jamais de théoriser sa démarche), Masson voit dans le dessin automatique une sorte de poésie ou de philosophie de l'ivresse. De Breton à Bataille, les deux pôles du surréalisme entre lesquels il ne cessera d'osciller, Masson ne peut élaborer l'automatisme graphique qu'à partir du modèle et des contenus de la littérature. Ce qui est, en un sens, inévitable : le peintre et l'écrivain partagent une gestuelle qui est celle de la main traçant des lignes sur une surface à l'aide d'un instrument imbibé d'une substance liquide. Si l'on peut concevoir l'automatisme comme une flânerie, ou une ivresse, de la main, il faut admettre que celle-ci n'est jamais déconditionnée d'un certain apprentissage. Tant que la main tient l'outil, toute précaution est superflue : le peintre a beau se fermer les yeux, sa main le conduit toujours

⁵⁸⁵ « Tout homme appartient à deux ères », déclare Valéry en 1935. Cette double appartenance, qui pour Valéry définit l'expérience temporelle de l'entre-deux-guerres, pourrait servir à décrire le caractère conflictuel de l'automatisme pratiqué par Masson, toujours occupé à aménager des passages entre le « maintenant » physiologique de la création et l'« autrefois » de l'histoire occidentale.

dans les mêmes parages⁵⁸⁶. Les peintres qui, après la guerre, reprendront la méthode de l'automatisme mise au point par Masson, n'accorderont plus la même confiance à cette main qui non seulement peint, mais écrit et pense. Ce sont eux qui pratiqueront, en peinture, une poïétique de l'ivresse qui ne doit plus rien à l'illustration : une peinture comme expression pleinement picturale de l'ivresse.

⁵⁸⁶ Comme l'a vu Barthes, l'automatisme ne « ramène nullement du “spontané”, du “sauvage”, du “pur”, du “profond”, du “subversif”, mais au contraire du “très codé” » (Barthes 1981 : 231).

CHAPITRE 9

UNE POÏÉTIQUE DE L'ALCOOLISME

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre!
— Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*

« Pas d'art sans ivresse », lance Jean Dubuffet en 1945, le peintre réclamant alors un art au « plus haut degré du délire », une « plongée dans la brûlante démence [...] bien plus loin qu'aucun alcool ne va! » (Dubuffet 1967 : 79). On le voit, la guerre n'ébranle en rien l'imaginaire poétique de l'ivresse. Celui-ci semble au contraire connaître, alors qu'est pratiquement anéantie la scène artistique européenne, une prégnance sans précédent : compte tenu du naufrage de la raison politique, de ses idéologies et de ses projets, l'art est appelé, du moins selon Dubuffet, à renouer avec le délire volontaire.

Mais cet art de l'ivresse exigé par Dubuffet ne va pas émerger d'une Europe pressée par les exigences de la reconstruction et où la recherche d'intoxication reste fortement connotée d'un pessimisme passé mode. C'est en Amérique d'abord, dans cette Amérique d'après la Prohibition portant à la fois les stigmates de la Dépression et les lauriers de la Libération, qu'apparaissent les premiers signes d'une peinture marquée du sceau de l'intoxication. Le contexte socioculturel change toutefois du tout au tout : là où l'ivresse, en Europe, prenait en art la forme d'une prise de position, désespérée chez certains, révolutionnaire chez d'autres, face à la colonisation moderne du sensible (rationalisation et instrumentalisation du corps dans le travail à la chaîne, assujettissement de l'individu par les idéologies politiques, sans parler de la déshumanisation des tranchées), elle fait face, dans l'Amérique d'après-guerre, à un fort consensus social autour du pragmatisme, du fordisme et de la croissance économique à tout prix. Importée avec tout le reste du modernisme européen d'entre-deux-guerres, l'ivresse comme attitude, comme pratique et comme peinture, tente pour un moment d'exprimer la déroute devant l'écroulement des anciennes valeurs. Mais elle se voit rapidement récupérée par la machine capitaliste, intégrée à son système, produite et reproduite massivement pour satisfaire un goût croissant pour le théâtral et le spectaculaire.

9.1 Jackson Pollock : l'ivresse au sol, sur le mur et devant l'objectif

Dans « The American Action Painters », Harold Rosenberg écrit que la nouvelle peinture américaine, celle qu'on qualifiera d'expressionniste abstraite, a aboli « toute distinction entre l'art et la vie », l'œuvre devenant « inséparable de la biographie de l'artiste » (Rosenberg 1965 : 27-28). C'est en présumant d'une telle proximité de l'art et de la vie dans la peinture américaine d'après-guerre que l'écrivain Glenn O'Brien a pu proposer, plus récemment, que l'expressionnisme abstrait « might not have reached the same level of, um [*sic*], abstraction, without the use of spirits » (Grunenberg et Harris 2005 : 351). Plus polémique que rigoureuse, la remarque d'O'Brien a néanmoins le mérite de suggérer qu'une expérience aussi marquante que celle de l'ivresse a pu, d'une certaine manière, conditionner l'approche des peintres américains de cette période; hypothèse risquée s'il en est une, et qu'a tenu à écarter une critique en mal de scientificité et en quête d'une autorité professionnelle. Investiguée prudemment, elle donne cependant à l'historien de l'art actuel la possibilité de redonner une dimension corporelle aux œuvres de cette époque qui, dans certains cas, ont été victimes d'une assimilation trop hâtive de leur facture abstraite à une appréhension exclusivement rationnelle et à une lecture exclusivement formelle.

Des peintres américains d'après-guerre, Jackson Pollock est celui qui peut-être eut le rapport le plus tumultueux avec la boisson. D'après Steven Naifeh et Gregory White Smith, Pollock se serait mis à boire à l'adolescence alors que des hommes plus âgés s'amusaient à le voir perdre la carte avec une petite quantité d'alcool (Naifeh et White Smith 1991 : 117). Quelques gorgées, dit-on, suffisaient à faire de lui quelqu'un de complètement différent. Cette situation est appelée à se produire fréquemment pendant les années de formation. Axel Horn, un collègue de Pollock à l'Art Students League, se souvient qu'un seul verre de whisky pouvait transformer cette « personne douce et réservée » en « satyre rugissant à travers les couloirs à la poursuite d'une nymphe effarouchée, bousculant tout le monde sur son passage ». « Il me fallut du temps », dit Horn, « pour m'habituer à ces métamorphoses fascinantes à la Jekyll et Hyde, et pour les considérer avec indulgence » (Abadie 1982 : 230).

Le Pollock de la maturité ne semble pas avoir été différent. Lors d'une entrevue accordée à l'historien de l'art James T. Valliere en 1965, Daniel T. Miller (le propriétaire du magasin général de Springs, Long Island, que fréquentait le peintre) déclare au sujet de l'artiste :

I believe that alcohol brought out a Jackson Pollock that was a hundred percent different than the Jackson Pollock when he was sober. I have seen it in people reveal the vilest part, the part that all of us try to keep hidden and subdued. When he'd been drinking he was immediately foul-mouthed and irresponsible and he got himself kicked out of almost every gin-mill around because he was offensive⁵⁸⁷ (Harrison 2000 : 232).

Ces quelques exemples, qui ne représentent qu'une petite partie de tout ce qui a été dit sur le sujet, suffisent à donner une idée générale du rapport de l'homme à l'alcool. Qu'en est-il, cependant, du rapport du peintre à celui-ci? « The alcoholism was essential : It let him pull out all the stops », a affirmé Robert Motherwell à propos de son collègue, avant de conclure que « without the alcohol there might not be the work » (Potter 1987 : 219). Celui que Motherwell qualifie ailleurs d'homme « essentiellement passif » (Abadie 1982 : 313) aurait été selon lui incapable, dans son état normal, de produire les grandes déflagrations lyriques caractéristiques de sa peinture exécutée selon la méthode du *dripping*.

« Without alcohol he was very quiet⁵⁸⁸ [...]. Not morose, just quiet », a aussi confié à ce sujet Thomas Hart Benton, enseignant et mentor de Pollock à l'Art Students League⁵⁸⁹ (Naifeh et White Smith 1991 : 256). Avec la boisson, remarque également le peintre Milton Resnick, « he could say things that normally he couldn't. He would open up, then act up, challenging people » (Potter 1987 : 53-54); « When he'd had a drink or two », confirme le peintre James Brooks, « he became a very interesting talker, very trenchant. He could talk about painting quite beautifully » (Harrison 2000 : 240). Willem de Kooning rajoute pour sa part :

He was suspicious of any intellectual talk. He couldn't do it — at least not while he was sober. But he was smart though — oh boy — because when he was half-loaded, that in-between period, he was good, very good, very provocative (Harrison 2000 : 246).

⁵⁸⁷ Le critique Clement Greenberg reconnaît la récurrence de cette topique dans les témoignages biographiques sur Pollock : « It is on his drunken behavior that the stories of his noisy self-assertiveness are founded — a self-assertiveness that had singularly little direct relation to either his art or his serious self » (Greenberg 1988, IV : 112).

⁵⁸⁸ « Sober, Pollock was a shy man who did not find it easy to talk » (Greenberg 1988, IV : 112).

⁵⁸⁹ Par son exemple — lui qui fut à la fois un peintre célèbre et un alcoolique notoire —, Benton suggéra probablement au jeune peintre impressionnable que la bouteille pouvait lui ouvrir les voies de la reconnaissance dans un monde de l'art fortement marqué par la sociabilité masculine, dont l'ivresse est souvent le lubrifiant nécessaire.

À « demi bourré », confirme l'artiste britannique Stanley William Hayter, « Jack could talk intelligently about the source of inspiration and about the limits of working from the unconscious⁵⁹⁰ » (Potter 1987 : 79).

L'alcool aurait donc pu être chez Pollock, comme le disait Gaston Bachelard dans son analyse du motif du bol de punch chez E.T.A. Hoffmann, « facteur de langage » (Bachelard 1981 : 144). Et même, de l'avis de certains — dont Motherwell —, facteur de peinture. Le sculpteur Isamu Noguchi a ainsi déclaré :

Jackson told me he couldn't do this weird poured work unless he had been drinking and listened to jazz — perhaps not his exact words. He was very lucid as to why he had to drink : It was to overcome the blockage or whatever it was (Potter 1987 : 219).

Le témoignage de Noguchi pose toutefois problème. Lee Krasner, la femme de Pollock, a en effet assuré que son mari « ne buvait pas lorsqu'il peignait. [...] Il buvait avant et après ses périodes d'activités » (Abadie 1982 : 62). Cette dernière a d'ailleurs maintes fois réitéré que Pollock n'avait pas touché à l'alcool entre 1948 et 1950, période correspondant à la phase dite « classique » des *drips*⁵⁹¹. À la lumière de ces déclarations contradictoires, il semble pour le moins hasardeux de proposer que Pollock ait pu peindre lors de ses intoxications éthyliques (ou dans leurs inéluctables décompressions), exception faite de quelques épisodes isolés⁵⁹².

⁵⁹⁰ Jeffrey Potter rapporte ailleurs un propos de Pollock qui lui aurait dit : « Alcoholism : With me it's only chemistry, not like I'm drunk or something. Alcohol frees the unconscious if you can handle the stuff. It's a way of making contact — at least in the early stages. Later, it's doing things the hard way. Beer is only a mouthwash, like the French use champagne » (Harrison 2000 : 90). Nous hésitons cependant à nous servir de cette affirmation au statut incertain que Potter lui-même n'a pas jugé nécessaire de commenter.

⁵⁹¹ Si on ne peut assurer que Pollock ait peint sous influence, en va-t-il autrement pour la musique, ce « stimulant d'un ordre élevé, bien plus puissant que l'alcool » qui guidait Anaïs Nin dans sa rédaction, qui donnait à André Masson l'exaltation nécessaire à l'exécution de ses œuvres automatiques et dont Arthur Dove se serait servi pour produire une série d'œuvres abstraites au début des années (Chassey 2001 : 36)? Bien que Lee Krasner ait mentionné que son mari pouvait écouter pendant des jours ses disques de jazz préférés à un volume si élevé que toute la maison en tremblait (Friedman 1972 : 88), nous ne pouvons répondre que par la négative, Helen Harrison précisant, de manière pragmatique, que la remise où travaillait le peintre n'a été alimentée en électricité qu'en 1953. Rien n'empêche, toutefois, que Pollock ait pu se mettre au travail *après* s'être grisé de musique ou *après* avoir déterré la bouteille de sherry pour la cuisson qu'il gardait enfouie dans la cour durant sa soi-disant période d'abstinence (Naifeh et White Smith 1991 : 579). Ce que nous savons du caractère de l'homme nous incite à ne pas exclure la possibilité de certaines « tricheries » avec la sobriété.

⁵⁹² Clement Greenberg déclare à Potter : « He told me that he had tried to paint when drunk way back and decided it was no good. But I did watch him painting drunk once — that birthday card for me, a pen and ink gouache [1951] » (Potter 1987 : 219); à Naifeh et White Smith, il rajoute : « It was pathetic, [...] It was the only time I saw him try to draw while he was drunk. I don't think he ever tried it again ». Selon Greenberg, Pollock devait en effet renoncer : « from then on », dit-il à Potter, « he was religious about that — wouldn't touch liquor and a canvas » (Naifeh et White Smith 1991 : 667). Le réalisateur Stan Brakhage, venu visiter le peintre à son domicile de Springs, à Long

Mais que Pollock soit, de manière générale, resté sobre *pendant* l'exécution de ses tableaux ne devrait pas nous conduire à ignorer ces expériences préalables de l'ivresse qui purent jouer un rôle dans la gestation de l'œuvre; après tout, nous avons vu avec Joseph Sima que l'ivresse pouvait informer une démarche picturale tout en opérant de manière indirecte. Prenons encore l'exemple, un peu plus récent, de Guy Debord : l'écrivain alcoolique, qui a insisté sur l'importance d'une incubation éthylique dans son processus créatif⁵⁹³, n'a pas lui non plus exécuté son travail sous l'influence de l'alcool. Rédigée dans la sobriété la plus absolue, *La société du spectacle* a pourtant été méditée dans l'ébriété. Spécialiste de Debord, Fabien Danesi écrit à ce propos :

la dislocation et le désordre — prônés dans un premier temps — sont supplantés par une cohérence critique qui sera par la suite constamment réaffirmée. Pareille rigueur est cependant étrangère à toute forme de tempérance. Elle participe plutôt d'une expression apollinienne de l'ivresse, après avoir été initiée sous les auspices de Dionysos (Flahutez et Egaña 2013 : 126).

Nous pensons, de même, que la phase classique des *drips* pourrait participer d'une « expression apollinienne de l'ivresse⁵⁹⁴ » et que, dans l'ensemble des peintres alcooliques, Pollock est le seul dont l'œuvre ait pleinement recoupé le langage plastique de l'ivresse tel que nous l'avons examiné jusqu'ici. Nous nous rallions donc à l'hypothèse sémiotique soutenue par T.J. Clark :

What Pollock invented in 1947-50 was a set of forms in which previously disorganized aspects of self-representation — the wordless, the somatic, the wild, the self-risking, spontaneous, uncontrolled, “existential”, the “beyond” or “before” the conscious activities of mind — could achieve a bit of clarity, get themselves a relatively stable set of signifiers. A poured line with splatters now *equals* spontaneity, etc. (Clark 1990 : 180).

Island, relate pour sa part l'anecdote suivante : alors que plusieurs peintres modernes du coin valorisaient la part du hasard dans l'art, Pollock, ivre, se serait fâché : « Ne me parlez pas du hasard », aurait-il dit avant de désigner pour l'assemblée une poignée de porte, — celle de la sortie —, qui se trouvait à une quinzaine de mètres d'où il était assis : « Et saoul qu'il était », se rappelle Brakhage, « il trempa son pinceau dans un pot de peinture, le ressortit rapidement et, d'un geste, projeta la peinture qui vint atterrir précisément sur la poignée, presque sans éclaboussures. Et puis il dit : “C'est la sortie” » (anecdote tirée de *By Brakhage : An Anthology*, Criterion).

⁵⁹³ Dans *Panegyrique*, Debord affirme que « l'écriture doit rester rare, puisque avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps » (Debord 1997 : 45).

⁵⁹⁴ Ken Johnson écrit de même : « Painting is the drunk art form par excellence because it is so fluid, so responsive to impulse, and yet, at the same time, hard to control. Though made during a rare period of sobriety, Pollock's drip paintings are a good example » (Johnson 2011 : 29-30).

Nous voudrions par conséquent éclaircir la nature de la correspondance du signifié — l'ivresse — et de cet ensemble de signifiants plastiques, et *poïétiques*, sur lequel a débouché Pollock.

Retrouver l'ivresse, chez Pollock, nécessitera d'abord de démêler les entrelacs de la lecture formaliste imposée à ses œuvres par Clement Greenberg. Comme nous le verrons, le formalisme greenbergien s'est fondé sur un oubli volontaire du corps de l'artiste ainsi que sur un aveuglement aux résonances sémantiques de la poïétique. Nous cheminerons ainsi à rebours, de l'œuvre accrochée au mur jusqu'à l'artiste travaillant au sol, ce sol qui, comme l'a montré Rosalind Krauss (après Bataille), est le plan du corps. Encore faudra-t-il déterminer la nature de cet organisme peignant. Car, dans le cas de Pollock, le corps ivre ne renvoie pas à cette plénitude exubérante que Nietzsche aurait qualifiée de dionysiaque⁵⁹⁵ : sur-alcoolisé et désintoxiqué, vidé, le corps de Pollock n'est pas celui du danseur convalescent, mais celui de l'homme ayant assimilé (« *internalize* ») la temporalité répétitive des cycles de l'alcoolisme. Ce corps, comme l'ont vu T.J. Clark et Caroline Jones, est aussi celui de l'ouvrier ayant assimilé l'injonction industrielle de répétition motrice. Au sol, Pollock se plaît en effet à automatiser son geste; dans les flexions de bras et de poignets nécessaires aux *drips*, ce n'est pas l'émancipation mais l'aliénation qui s'exprime, le peintre devenant machine.

Le regard collé sur l'œuvre, complètement assujetti aux exigences de la production, Pollock fait de ses compositions un système clos, auto-suffisant, le *all-over*⁵⁹⁶. Cet espace d'ivresse où se rencontrent l'infiniment petit et l'infiniment grand, le microscopique et le cosmique, se situe sur toutes les échelles sauf celle de l'homme. Si les giclures théâtrales de Pollock exigent un rapport empathique, et nous le soutiendrons avec Harold Rosenberg et Allan Kaprow, il s'agit d'une empathie négative qui invite le spectateur à revivre la déshumanisation inhérente à la production de l'œuvre aussi bien qu'à l'expérience alcoolique. Cette

⁵⁹⁵ Barnett Newman avait sélectionné un extrait de *La naissance de la tragédie* pour le troisième numéro de *Tiger's Eye*, écrivant ailleurs dans ses pages que l'artiste américain, éloigné de la grande tradition européenne, avait la possibilité de se rapprocher des « sources de l'émotion tragique » (Ashton 1972 : 187). En 1956, David Sylvester, l'interlocuteur de Francis Bacon, avait été le premier à rattacher l'œuvre de Pollock à une mouvance dionysiaque : « the wonderful paradox with Pollock is that the frenzy is curiously controlled ; Dionysian it may be in the ecstasy of its freedom, yet there is nothing of the outburst in it, nothing of violence » (Varnedoe et Karmel 1999 : 208). Deux ans plus tard, Antonio Saura parlera de « l'expression dionysiaque et tourmentée de Pollock » (Abadie 1982 : 315) et l'année suivante, ce sera à Françoise Choay de considérer Pollock comme « possédé par la frénésie des antiques sectateurs de Dionysos » (Abadie 1982 : 374).

⁵⁹⁶ Autant la démarche que l'œuvre s'inscrivent dans un parallèle potentiellement riche avec l'expérience générale de la drogue, dont Michel Hulin a identifié les trois principaux aspects : « Désagrégation ou distorsion du schéma corporel, dérive des repères dans l'espace et le temps, apparition d'une véritable osmose entre l'intérieur et l'extérieur, ces trois éléments [...] forment ensemble une sorte de soubassement commun à toutes les impressions éprouvées sous l'empire des drogues » (Hulin 2008 : 136-137).

déshumanisation à laquelle Pollock n'a su s'opposer est suivie, en dernier lieu, d'une véritable déréalisation de sa poïétique par le truchement de sa mise en scène dans les photographies et le film d'Hans Namuth, où le peintre est invité à donner le spectacle d'une peinture devenue ivre.

9.2 Aux sources de l'apollinisme greenbergien

Bien qu'il ait reconnu que le comportement de Pollock en état d'ébriété « conformed all too well to popular notions about how geniuses react against convention » (Greenberg 1988, IV : 112), Clement Greenberg a combattu avec acharnement l'image du créateur dionysiaque que projetait le peintre aussi bien dans sa vie que dans ses œuvres. Kantien dans son rapport à l'esthétique, marxiste dans son rapport à l'histoire, Greenberg a dû faire l'économie du corps⁵⁹⁷ de l'artiste afin d'observer clairement la nature sensible (c'est-à-dire optique) de la peinture en même temps que le déploiement historique (c'est-à-dire linéaire) de l'art. En effet, l'art et l'histoire, pour le critique, constituent des systèmes tendant à la démonstration de leur logique interne. Dans ce schéma téléologique, tous les débuts, qu'ils soient poïétiques ou historiques, prennent nécessairement la forme de cafouillages maladroits et incomplets : « It is most often by way of errors, false starts, overrun objectives, and much groping and fumbling in general that great and original art arrives » (Greenberg 1988, III : 277). Dans un article écrit pour *The Nation* le 27 juillet 1946, le critique dit par exemple d'Henri Rousseau :

In my opinion it was almost certainly the growing derangement of his mind that in later years freed him so completely from the conventions of nineteenth-century art and made it

⁵⁹⁷ Son orthodoxie formaliste domina la réception de Pollock dans les années suivant son décès et son projet critique fut repris en charge et raffiné par des historiens de l'art aussi influents que Michael Fried et Rosalind Krauss. Cette dernière devait cependant, dès le début des années 1970, remettre en question l'autoritarisme de la critique greenbergienne. Au tournant des années 1990, elle montra que le formalisme, qui se fonde sur un décodage strictement optique des œuvres, procède à l'omission volontaire de leur contexte de création et à l'occultation du corps de l'artiste. Reprenant le travail de Krauss, et lui donnant une certaine inflexion nietzschéenne, Caroline Jones a suggéré de lire l'oubli greenbergien du corps à la manière d'un symptôme. Dans *Eyesight Alone*, elle soutient qu'il n'est pas besoin de solliciter d'autres théoriciens que Greenberg pour repérer la répression du corps dans la lecture qu'il veut imposer de l'expressionnisme abstrait : l'orthodoxie formaliste serait pour elle la position critique d'un homme connaissant trop bien les dérives d'un abandon à la sensation. S'appuyant sur des extraits de sa correspondance, Jones décrit le Greenberg du début de l'adolescence comme un jeune homme « “drunk” with the pleasure of nature », ayant commencé sa vie en tant que « sensualist of rich and even baroquely varied tastes » (Jones 2005 : 3). Le jeune homme aurait cependant compris que cette plénitude physique jubilatoire doit se payer par la souffrance, d'où la nécessité de se discipliner et de contrôler ses appétits. Un même processus de domestication des instincts conditionne, pour Jones, la conception greenbergienne du modernisme.

possible for him to attack his vision so directly and conform to it so exactly in his execution (Greenberg 1988, II : 93).

Après avoir noté que Cézanne était un peu « toqué » [« *a little balmy* »], Greenberg poursuit :

Thus those who maintain that modern art was started by mental cases would seem to be right. But they are only partly right, in a way they do not intend – a way that does not at all compromise modern art. Just as Rimbaud had to give birth to modern poetry by deliberately cultivating the “derangement” of his senses, so those who made the leap from impressionism to that which came after could find the courage [...] only when pushed by mental impulses so strong and so disconnected from the actual environment that they had to be those of psychotics (Greenberg 1988, II : 94).

Un peu plus loin, le critique complète son idée en écrivant que l’art moderne « needed mental cases to show them the way, to cut through the ultimate truth of life as it is lived as present » (Greenberg 1988, II : 94).

L’art moderne, pour le critique, aurait donc été engendré dans la folie ou le dérèglement de tous les sens. Mais à cette origine chaotique a bientôt fait suite un travail d’organisation, de rationalisation, de raffinement intellectuel⁵⁹⁸ : « Modern art is now practiced by such relatively cold, hard heads as Matisse and Picasso, who produce it out of their sense of contemporary experience » (Greenberg 1988, II : 94). Un an plus tard, dans *Horizon*, Greenberg précise davantage sa position :

It is only by one of those inevitable confusions prompted by uneven cultural development that the aberrated and deranged could have become so intimately involved with modern art. Cubism and impressionism have nothing to do with them, nor has Matisse. The great modern painters and sculptors are the hard-headed ones — or at least they are great only as long as they remain hard-headed (Greenberg 1988, II : 165).

Les « faux départs » de Cézanne, Van Gogh ou Rousseau nécessiteront donc, pour la suite des choses, que des artistes comprennent mieux et redirigent la trajectoire du modernisme. Nulle place pour l’entropie dans le système historique de Greenberg, qui conçoit que l’artiste tard-venu

⁵⁹⁸ Une interprétation que les artistes de son époque ne partagent pas nécessairement. Dans une déclaration écrite pour le catalogue d’une exposition de ses œuvres à Buffalo en 1959, Clyfford Still renverse l’apologie moderniste du primitivisme poétique en soutenant qu’il lui est « imperative to evolve an instrument of thought which would aid in cutting through all cultural opiates, past and present, so that a direct, immediate, and truly free vision could be achieved... » (Jones 2005 : 130).

doit se faire un devoir de construire la belle forme à partir des brouillons esquissés par ses prédécesseurs. Si l'enfance de l'art appartient à Dionysos, sa maturité doit être celle d'Apollon⁵⁹⁹.

Il en va ainsi de la réception greenbergienne du surréalisme et en particulier d'André Masson⁶⁰⁰. En 1953, soulignant l'importance de la présence de ce dernier sur la côte est américaine, le critique écrivait :

Unfulfilled though he is, and tragically so, he is still the most seminal of all the painters, not excepting Miró, in the generation after Picasso's. He, more than anyone else, anticipated the new abstract painting, and I don't believe he has gotten enough credit for that (Greenberg 1988, III : 157).

Si, pour Greenberg, il est nécessaire de rendre justice à Masson (au même titre qu'à Rousseau ou qu'à Janet Sobel, la première artiste américaine à avoir eu recours à la technique du *dripping*), c'est en qualité de figure matricielle, d'artiste fécond mais peu accompli qui a su entrevoir un défi sans avoir eu la force de le surmonter⁶⁰¹.

Dans un article sur Dubuffet et l'Art Brut publié dans le *Partisan Review* en mars 1949, le critique laisse tomber son verdict contre les excès de déraison, surtout les déraisons planifiées :

New experience demands increased, not lessened, consciousness, and the anti-artistic artist or anti-literary writer can succeed only by transcending or suppressing the past, never by

⁵⁹⁹ En dépit de sa posture kantienne, Greenberg n'est pas resté insensible à la perspective nietzschéenne du problème artistique qui, selon Dore Ashton, était en vogue sur la côte est durant les années trente (Ashton 1972 : 124). C'est dans ce climat intellectuel qu'émerge une conception polarisée de l'art dont le diagramme d'Alfred H. Barr « Two Main Traditions of Abstract Art » donne la plus nette manifestation. La peinture de Kazuo Shiraga, comme le verrons dans la prochaine section, est tributaire de cette schématisation bipolaire de l'histoire de l'art moderne.

⁶⁰⁰ La critique formaliste d'après-guerre a sous-estimé l'apport de l'œuvre de Masson à celle de Pollock. Charles, le frère de ce dernier, suggérait d'ailleurs d'aller chercher du côté de la peinture française de l'entre-deux-guerres (il mentionne spécifiquement Masson) avant d'imaginer des sources autochtones aux *drips* de Pollock (Rubin 1967 : 23). Le peintre français, qui affirmera se sentir très proche de Pollock, voyant en lui « l'homme qui a le mieux accompli l'automatisme surréaliste » (Masson 1975 : 88), avait effectivement entendu dire que l'Américain « s'intéressait beaucoup » à ce qu'il faisait (Masson 1975 : 125-126). Le principal intéressé aurait répondu à un ami le questionnant sur la portée de l'influence du surréalisme dans son œuvre : « The only person who really did get through to me was Masson » (Naifeh et White Smith 1991 : 417).

⁶⁰¹ Le 7 mars 1942, Greenberg formule, dans les pages de *The Nation*, son premier commentaire sur la peinture de Masson dans le cadre d'une critique d'exposition : « Masson's failure is in the contemporary grand manner. [...] to fail as he does is more worthy than to succeed as any dozen safe and minor artists can. [...] One can glimpse through the badness of his painting how greatly Masson conceives; and so it is only by some physiological, tactile deficiency in himself that I can explain the collapse of his actual work ; [...]. A débâcle, [...] but [...] nothing that is stereotype » (Greenberg 1988, I : 99). Deux ans plus tard, le 20 mai 1944, dans une critique d'une exposition d'œuvres de Miró et de Masson, Greenberg garde espoir en celui-ci : « There is a chance Masson will surprise us all some day » (Greenberg 1988, I : 209). À l'automne, déjà, ses attentes ne sont plus les mêmes : Masson est un artiste qui, comme Abe Rattner, « seem never to be able to escape the state of promise » (Greenberg 1988, I : 233).

rejecting it. If he does so, he does so falsely, and the result is false. What, after all, is more false than the deliberately primitive? (Greenberg 1988, II : 290).

Pour Greenberg, les désapprentissage surréalistes aussi bien que la folie savante de Dubuffet⁶⁰² témoignent d'une lâcheté devant les exigences historiques de l'art. L'artiste doit plutôt œuvrer à corriger les erreurs du passé afin de le transcender, et à transformer une fièvre non artistiquement productive en œuvre de la plus grande sobriété.

C'est le défi historique de Pollock, ce peintre tard-venu auquel le critique confère la mission d'explicitier la cohérence interne du modernisme européen, c'est-à-dire de mener à son terme la quête d'une peinture rigoureusement autoréflexive. Pour le critique, le travail poétique de Pollock consiste à surmonter l'étape nécessaire du dérèglement de tous les sens, dont il a une intime connaissance, à engager le combat avec l'affect informe et à donner dans l'œuvre la preuve de son triomphe. Cette dernière ne doit donc porter aucune trace du corps, si ce n'est celle du corps triomphant de sa corporéité même : « every square inch of the canvas receives a maximum of charge at the cost of a minimum of physical means » (Greenberg 1988, II : 105). Comme le boxeur, et comme le buveur, Pollock doit prendre la mesure d'un vacillement corporel, tout en restant debout. Et, effectivement, l'épreuve de l'ivresse se fonde, comme l'écrit Nahoum-Grappe, sur « une étrange capacité corporelle, celle de pouvoir tenir l'alcool, rester debout, en état d'érection verticale de tout l'ensemble corporel⁶⁰³ » (Nahoum-Grappe 2010 : 118).

⁶⁰² Dans son scénario théorique et critique, Greenberg fait jouer un rôle bien ingrat à Dubuffet, qui devient sous sa plume la personnification d'une France hier dominante, aujourd'hui chancelante et demain dépassée; il s'agit d'édifier un colosse aux pieds d'argile qui soit facile à abattre le temps venu. La stratégie se dévoile avec une surprenante transparence dans un article écrit pour *The Nation* le 1^{er} février 1947. Démontrant d'abord que Dubuffet a « complètement assimilé tout ce que l'École de Paris a eu à enseigner depuis 1908 », Greenberg place ensuite le Français dans le ring afin qu'il y affronte un Américain « plus dur et plus brutal » [*rougher and more brutal*] et aussi « plus complet » [*completer*], et qui ne se limite pas aux techniques traditionnelles : Pollock (Greenberg 1988, II : 124-125). C'est à ce dernier qu'appartient le présent de la peinture, mais aussi son avenir : Dubuffet, que Greenberg présente comme un peintre pessimiste et nihiliste, est bien un « peintre de premier ordre » (Greenberg 1988, II : 91), accorde, bon joueur, le critique dans le *Partisan Review* de janvier 1948, mais : « he leaved nothing to the future of painting » (Greenberg 1988, II : 194). Alfonso Ossorio, qui hébergea les collections d'Art brut de Dubuffet entre 1953 et 1962, affirme que Greenberg et Dubuffet étaient « like fire and water » : When Clem asked the Dubuffets to dinner at a restaurant, after the first course the meal was finished at separate tables » (Potter 1987 : 181).

⁶⁰³ Dans la culture américaine, explique Albert Rothenberg, psychologue des conduites créatrices, « a certain tough-guy or macho image is associated with heavy drinking and the so-called ability to "hold one's liquor." ». En ce qui a trait à la validation sociale de l'enivrement artistique, poursuit Rothenberg, « an idea of achievement in the face of disability or bravery in the face of danger appears to be involved » (Rothenberg 1990 : 118).

9.3 Étourdir la raison et perdre l'horizon : les modes de vision de Pollock

« De la peinture abstraite », écrit Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation*, « on a envie de dire ce que Péguy disait de la morale kantienne, elle a les mains pures, mais elle n'a pas de mains » (Deleuze 2002 : 97). En voulant écarter le corps de son système esthétique, Greenberg s'est fait le promoteur d'un art « achéiropoïétique » (c'est-à-dire d'une production d'image sans intervention humaine, comme le Saint Suaire). Il a s'agit pour lui, et pour la cohérence logique de son esthétique, d'éviter toutes les représentations stéréotypées de l'artiste créant, que ce soit celle du « grand maître » au corps virtuose ou celle de l'artiste déchu dont le corps est abîmé par l'alcool⁶⁰⁴. Pour faire de Pollock le champion de cette esthétique achéiropoïétique, Greenberg a eu, selon Krauss, à donner une image fautive du peintre en l'arrachant à son « accroupissement de clochard avachi au-dessus de ses toiles dans le taudis de son atelier » (Krauss 1993 : 159).

Figure 59 – Jackson Pollock exécutant une œuvre, 1950, photographie de Rudolf Burckhardt [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Ignoré par Greenberg, le contexte poïétique a pourtant, pour Krauss, un impact évident sur la lecture de l'œuvre. Pour notre part, nous soutiendrons (en évitant de tracer des causalités trop

⁶⁰⁴ C'est pourquoi le critique ne discrédite jamais l'alcoolisme de Pollock en invoquant des questions d'ordre technique : la main, habile ou non, n'a pas pour lui l'intelligence d'éviter le stéréotype. Le plus grand technicien ne sera jamais artiste car il lui manque ce qui « compte essentiellement dans la création de la qualité esthétique » : « inspiration, vision, intuitive decision » (Greenberg 1988, IV : 247). Si, pour Greenberg, le Pollock sobre est le seul qui doit être pris au sérieux, c'est parce que sa pertinence et son intuition « went by the board, [...] when he had even a small amount of alcohol in him » (Greenberg 1988, IV : 114).

directes qui ne pourraient que demeurer invérifiables) que la nouvelle orientation du plan de travail vient induire une perception et, éventuellement, une gestuelle, qui pourraient être rapportées au vertige éthylique dont Pollock a longtemps été le familier [Figure 59].

Figure 60 – Jackson Pollock, *Eyes in the Heat*, 1946, huile sur toile, 137,2 x 109,2, Peggy Guggenheim Collection, Venise [ILLUSTRATION RETIRÉE].

C'est à l'hiver 1946 que Pollock décroche sa toile du chevalet pour la poser par terre⁶⁰⁵. Devant une surface de travail qui s'étend maintenant au sol, le peintre quitte son assise fixe et déambule dans l'orbite obsédante de l'œuvre à venir, prenant sur elle des points de vue multiples.

⁶⁰⁵ C'est en entassant les formes dans son espace pictural que Pollock aboutit à cette décision. Car si une constante émerge de l'ensemble de ses dessins et de ses toiles, c'est bien que la surface est toujours remplie, condensée, bourrée. C'est ce qui oblige le peintre à poser son subjectile au sol, où le bourrage peut continuer à s'effectuer en épaisseur tout en prenant de l'expansion.

Comme l'a vu Gérard-Georges Lemaître, ce déplacement autour de l'œuvre est habituellement le propre du travail sculptural⁶⁰⁶ (Abadie 1982 : 385). En peinture, il contrarie l'espace pictural, contribuant à anéantir le centre perspectif : le point de fuite est partout et nulle part à la fois [Figure 60]. La toile, traditionnellement considérée comme un écran stable, est devenue une étendue changeante, incertaine. Motherwell fait un constat similaire : le travail par terre fait perdre le « sens de la ligne d'horizon qui reste tenace quand on travaille sur une toile placée à la verticale » (Abadie 1982 : 312). Or, c'est la ligne d'horizon, en ce qu'elle fonde les ordres de distance, qui institue une prise en charge optique, et rationnelle, du monde⁶⁰⁷.

L'horizon optique, celui de l'espace pictural développé à la Renaissance, est structuré par le haut et le bas, la gauche et la droite, le proche et le lointain : c'est le plan de la logique, où les objets sont situés les uns par rapport aux autres et posés sur un sol fictif qui ne sert qu'à permettre les mesures et les évaluations. Le sol réel est plutôt le plan de la sensation, des poids et des textures, des reliefs, celui des errances aveugles, du tâtonnement. Là s'effritent les oppositions structurales (les « codes », comme le dira Deleuze) qui caractérisent le rapport optique au monde : le plan du sol est, dans les mots de Michel Leiris, celui de la plus intense intoxication ou du vertige dionysiaque, où « haut et bas se confondent » et « la distance s'abolit entre le tout et le rien⁶⁰⁸ » (Leiris 1988 : 40). Aussi le sol est-il le plan de l'ivresse, elle qui, pour Michel Hulin, a précisément pour effet de déstabiliser le rapport du corps à l'espace :

ce qui était sphère d'action/passion disposée autour d'un corps doué de pouvoirs définis devient magma informe, océan de sensations, dépourvu de toute direction privilégiée et démunie de toute métrique fixe. Dans un tel espace, qui est par excellence celui de la drogue, les oppositions structurales les plus fondamentales, comme proche-lointain, intérieur-extérieur, haut-bas, etc., perdent tout ou partie de leur pertinence (Hulin 2008 : 132).

La désaffectation de l'horizon optique présuppose donc, au niveau poétique, un rattachement à une sensation de l'espace que l'on retrouve dans l'ivresse. Voilà peut-être pourquoi Rosenberg, au

⁶⁰⁶ Le peintre n'a jamais nié son intérêt pour la sculpture, qu'il avoue même, en 1933, préférer à la peinture (Abadie 1982 : 229).

⁶⁰⁷ Deleuze commente ce moment, pour lui charnière, de la peinture d'après-guerre : « La main se libère et se sert de bâtons, d'éponges, de chiffons et de seringues : Action Painting, "danse frénétique" du peintre autour du tableau, ou plutôt dans le tableau, qui n'est pas tendu sur chevalet, mais cloué non tendu sur le sol. Car il y a eu une conversion de l'horizon au sol : l'horizon optique s'est tout entier reverti en sol tactile » (Deleuze 2002 : 99).

⁶⁰⁸ On peut aussi penser à l'expérience vécue par Masson à Montserrat en 1935 : « Il y avait un double vertige, l'abîme et le ciel avec les étoiles filantes, le ciel lui-même m'apparaissait comme un abîme, ce que je n'avais jamais ressenti, le vertige du haut en même temps que le vertige du bas » (Noël 2010 : 73).

printemps 1967, présentait Pollock comme une sorte d'annonceur de l'art psychédélique : sa méthode, remarquait-il bien après la disparition de l'artiste, implique d'être « almost completely obedient to automatic impulses [...], like a person caught in the sweep of an event or moving under the influence of drugs⁶⁰⁹ » (Harrison 2000 : 130). Adoptée par un peintre en manque des brouillages sensoriels induits par l'ivresse, l'orientation singulière du plan de travail aurait pu permettre à Pollock de renouer, ne serait-ce que le temps de la production de l'œuvre, avec le vertige proprement spatial de l'intoxication éthylique.

Ces jeux picturo-kinesthésiques nous indiquent que Pollock n'est pas, comme l'aurait voulu Greenberg, un peintre sans mains qui transférerait directement sa vision sur l'écran de toile, mais un artiste aveugle aux abstractions de l'esprit et qui ne comprend l'espace que dans la mesure où il le sent, où il l'expérimente. D'ailleurs, le regard du peintre n'était pas conventionnellement optique; selon ses proches, il était incarné, sensible aux implications sensorielles des différents espaces : « He had a distinct posture for looking at the ground, another for looking at the horizon, and a third for looking at the sky », a déclaré le sculpteur Tony Smith, « for him these seemed to be totally different modes of perception » (Friedman 1972 : 89). Lorsque Pollock scrute le subjectile à ses pieds, il voit bien davantage qu'une simple toile qu'on aurait décrochée de son chevalet : c'est un nouvel espace qui s'étale alors, et qui l'implique entièrement en appelant certaines postures et certains gestes. Ancré au corps et à l'espace, le regard de l'artiste ne s'en remet jamais à une saisie abstraite des apparences, ce pour quoi nous le qualifierions de tactile⁶¹⁰. Or, Clément Rosset a soutenu que cette fonction tactile du regard pourrait bien caractériser le « contact ivrogne » avec le réel :

perception rugueuse, incapable de voir double (et ce, encore une fois, malgré l'occasionnel dédoublement des images dans la vision de l'ivrogne, qui n'est qu'un effet de surface).
Vision pierreuse, qui a la dureté du caillou, également sa froideur et sa précision : tout est

⁶⁰⁹ Il n'est pas inintéressant de noter que B.H. Friedman, l'auteur de *Jackson Pollock : Energy Made Visible*, la première biographie du peintre, avait participé, au début des années soixante, à plusieurs séances psychédéliques avec Timothy Leary. Ces expériences sont au cœur de l'ouvrage autobiographique *Tripping*, paru en 2006.

⁶¹⁰ Greenberg a eu tendance à faire du cubisme une peinture de part en part optique. Pourtant, dès l'automne 1910, Jean Metzinger écrivait : « Picasso ne nie pas l'objet, il l'illumine avec son intelligence et son sentiment. Aux perceptions visuelles il joint les perceptions tactiles... ». Dora Vallier rapporte à ce sujet les propos de Braque quant à la genèse du cubisme : « Alors je commençais à faire des natures mortes parce que, dans la nature morte, il y a un espace tactile, je dirais presque manuel. Je l'ai écrit du reste : "Quand une nature morte n'est plus à la portée de la main, elle cesse d'être une nature morte."... Cela répondait pour moi au désir que j'ai toujours eu de toucher la chose et non seulement de la voir » (Vallier 1982 : 35). C'est à ce titre que Pollock peut être considéré comme un peintre « post-cubiste ».

dur, résistant, parce que non susceptible d'être distancié par le regard [...]. La chose est à jamais telle qu'en elle-même, sans que transpire d'elle aucun signe, aucune signification (Rosset 2004 : 52).

Pour Rosset, la « vision pierreuse » de l'ivrogne hébété restituerait à la chose sa matérialité muette, la dégageant du réseau de significations venues s'y superposer, perception vierge qui se rapproche de la « vision directe » que Bergson attribuait à l'artiste⁶¹¹ (cf. note 306), ou encore, selon Chklovski, de la perception « défamiliarisée » du poète ou du peintre qui délivre la sensation de l'objet⁶¹² (cf. p. 250).

Figure 61 – Jackson Pollock, *Triad*, 1948, huile et émail sur papier (monté sur carton ondulé), 52 x 64,1, McCormick Gallery, Chicago [ILLUSTRATION RETIRÉE].

C'est en traversant le vernis du sens convenu que cette perception tâtonnante en vient à se heurter à la surface résistante des choses, là où les formes se dissipent dans une trame de textures assignifiantes. Ce regard qui fait perdre les formes ouvre la voie à ce que Deleuze et Guattari ont qualifié de perception moléculaire (celle-ci pouvant selon eux être expérimentée dans les

⁶¹¹ Rosset affirme : « L'ivrogne est, quant à lui, hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique [...]. En quoi l'ivrognerie peut être invoquée comme une des voies d'accès possible à l'expérience ontologique, au sentiment de l'être » (Rosset 2004 : 49). Position qui est celle de Schopenhauer et du Nietzsche de *La naissance de la tragédie* (cf. p. 200).

⁶¹² Ou encore de la « perception directe » qui, comme le dit Valéry, « met en défaut les ressources de notre langage », nous contraignant ainsi « à les développer » (Valéry 2011 : 54).

drogues) : « une micro-perception sonore et visuelle qui révèle des espaces et des vides, comme des trous dans la structure molaire » (Deleuze et Guattari 1980 : 278). Vision dissolvante que l'artiste aurait traduite dans *Triad*, une œuvre sur papier, où l'on peut observer deux figures dont le contour n'est fixé que par l'interruption des lignes qui les remplissent⁶¹³ [Figure 61].

Si Pollock, de l'avis de Deleuze, a contribué à « inventer la matière moléculaire de la peinture » — William Rubin parle aussi de « l'évasive molécularité optique des œuvres coulées⁶¹⁴ » (Abadie 1982 : 332) —, c'est donc en vertu de sa manière de regarder le monde. Nick Carone, un proche de Pollock, a décrit dans ces termes le regard du peintre, qu'il qualifie ailleurs de « psychédélique » (Naifeh et White Smith 1991 : 47) :

When Jackson looked at something, it was as if he were getting into the pores of it, the most minute molecular structure of it, the level at which even the most insignificant thing, like an ashtray⁶¹⁵, had life and is constantly moving (Naifeh et White Smith 1991 : 537).

Fascination hébétée du peintre, dont l'attention, comme le dit Michel Hulin de l'expérience visuelle de la drogue, « s'englué dans le foisonnement inépuisable de ce qui se déploie sous le regard⁶¹⁶ » (Hulin 2008 : 132). C'est d'ailleurs, rappelons-le, ce que Baudelaire reprochait à la fois au haschich et au réalisme de Courbet. Mais si Pollock, comme le réaliste, ne va pas au-delà

⁶¹³ Pollock aurait déclaré à Jeffrey Potter : « I want to look in, like a personality or soul X ray » (Potter 1987 : 140).

⁶¹⁴ Certains sont même allés jusqu'à suggérer que les toiles du peintre, à mi-chemin de la fragmentation cubiste de la forme et du délire d'imagination du surréalisme, auraient pu résulter d'une consommation de substances hallucinogènes (Jones 2005 : 477). Or, le peintre n'avait pas besoin de consommer quoi que ce soit pour subir une altération de sa vision, lui qui aurait souffert de migraines ophtalmiques dès son plus jeune âge. Naifeh et White Smith rapportent un témoignage de Wilcox : « With his eyes wide open, in a normal situation, he would suddenly begin to see all these [...] swirling of lines and images, swirling tangles of lines. It was like *real*... He wanted to know if there was something wrong with his eyes or with his sanity » (Naifeh et White Smith 1991 : 538).

⁶¹⁵ L'expérience visuelle de Pollock pourrait se rapprocher de l'« extase matérielle » décrite par J.M.G. Le Clézio : « Les yeux brûlants, face à un cendrier de verre transparent, un peu maculé de cendres, chercher; chercher CE QU'IL Y A. Chercher au-delà des mots, au-delà de l'intelligence. Chercher avec tous les sens grands ouverts, et avec les autres moyens inconnus, *la voie de la communication avec la matière*. [...] chercher dans le cendrier vide ce qui est, ce qui attend peut-être. Ce qui est rythme en lui, ou ce qui est absence de rythme. Ce qui a un sens, ou ce qui est bloqué. Sa nature. Sa vie. Ce qu'il contient de formes qui lui échappent, de couleurs qui se détachent. Mais aussi ce qu'il a d'inattaquable, de serein, de tranquille. Ce qu'il a de non-logique, d'irréductible au langage » (Le Clézio 1967 : 133).

⁶¹⁶ Jonathan D. Katz a récemment montré l'importance du vitalisme (perspective selon laquelle le monde n'est que d'une seule substance, une énergie circulant incessamment entre les êtres et les choses) dans la démarche de Pollock. La formation de ce dernier avec un ami et adepte de Krishnamurti, Frederick John de St. Vrain Schwankovsky, et sous l'influence duquel il réalisa quelques illustrations Krishna aujourd'hui perdues (Potter 1987 : 42), et son étroite camaraderie avec Herbert Matter, photographe dont l'œuvre soulève la problématique de la saisie photographique du mouvement, sont autant de preuves de la proximité constante de Pollock avec la pensée vitaliste. Voir Jonathan D. Katz, « Jackson Pollock's Vitalism : Herbert Matter and the Vitalist Tradition », in *Pollock Matters*, p. 59-72, Chicago : University of Chicago Press, 2007.

du réel, c'est entre autres parce qu'il fixe l'en-deçà de la forme, l'en-dessous de la surface et le substrat matériel des apparences, visée correspondant à l'horizontalité du plan de travail.

La vision moléculaire que semble avoir connue et pratiquée Pollock s'applique donc à dissoudre les ensembles formels solides en un fourmillement de microéléments instables. C'est ici que nous pourrions rejoindre les analyses du psychanalyste allemand Anton Ehrenzweig qui, dans *The Psychoanalysis of Artistic Vision & Hearing*, écrit que la fixation prolongée (la perception hébétée de Pollock, par exemple) permet de substituer à la vision analytique consciente une vision syncrétique inconsciente qui ne fait pas de différence entre la figure et le fond (Ehrenzweig 1975 : 208). L'abolition du rapport figure/fond serait donc, pour Ehrenzweig, l'indice pictural de l'implication de l'inconscient de l'artiste dans la production de l'œuvre; celle-ci, en retour, exigera du spectateur qu'il se mette dans une disposition correspondante à celle de l'artiste. Pour favoriser l'activation de cette disposition inconsciente chez le spectateur, le peintre peut privilégier certains dispositifs, comme la « superimposition of equally strong forms in order to press perception down to a gestalt-free level » (Ehrenzweig 1975 : 33-35). Difficile de ne pas penser ici aux giclures superposées d'une toile effectuée selon la méthode du *dripping*⁶¹⁷.

Remettons cependant à plus tard l'analyse du type de rapport esthétique impliqué par la poïétique de Pollock. Qu'on choisisse de le nommer syncrétique ou moléculaire, on convient que le regard du peintre tend à dissoudre la forme et à l'empêcher de venir à la stabilité. Ce faisant, il parvient à mettre en rapport, comme l'écrivent Deleuze et Guattari du moléculaire, « les longitudes et les latitudes les plus diverses, les vitesses et les lenteurs les plus variées [...] en étendant la variation bien au-delà de ses limites formelles » (Deleuze et Guattari 1980 : 379). C'est une perception qui, comme le dit autrement Cyril Béghin à propos de la vision psychédélique, procède « d'une sorte de grand écart extatique de l'imagination entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, le galactique et le moléculaire, l'unité infinie et le grouillement innombrable » (Béghin 2014 : 64) [Figure 62]. Comme l'avait déjà remarqué Walter Benjamin, l'ivresse est propre à opérer des rapprochements spatiaux et temporels entre des choses et des événements séparés, logiquement, par les plus grandes distances. Ne notait-il pas, dans *Sens*

⁶¹⁷ Dans *L'ordre caché de l'art*, Ehrenzweig écrit effectivement, à propos de Pollock : « Ses énormes crochures et ses dégoulinades ont réussi à brouiller la vision, du moins tant que ce type de peinture est resté nouveau. L'*action painting* représenta, à l'époque, une éruption soudaine de la substructure inconsciente de l'art. Mon interprétation des textures inarticulées comme produit de l'inconscient aurait pu servir à prouver que l'*action painting*, plus que tout autre type de peinture, manifestait très directement les principes inconscients de la forme » (Ehrenzweig 1974 : 103).

unique, que l'ivresse est « l'expérience par laquelle nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre » (Benjamin 1988 : 227)?

Figure 62 – Jackson Pollock, *Galaxy*, 1947, huile et aluminium sur toile, 110,5 x 86,4, Joslyn Art Museum, Omaha [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Cette consolidation de toutes les échelles et de tous les opposés⁶¹⁸, appliquée littéralement dans le système pictural, donne la composition *all-over* : investissement intégral et non-

⁶¹⁸ Dans les ivresses limites, tous les contraires se résorbent pour atteindre l'unité, les signifiants se fondent dans un signifié ultime, impalpable et, la surface devenant fond et le fond surface, la figure ne peut émerger : « *Le centre et la périphérie des choses semblent se réunir* »; mots qui ne décrivent pas ici le *all-over* de Pollock, mais la « révélation anesthésique » du protoxyde d'azote telle que vécue par William James. Inversement, Jean Burgos reconnaît, dans les figures types de l'ivresse, des « schèmes de répétition, d'enfoncement, d'enfermement, d'emboîtement, de resserrement, de miniaturisation, d'atténuation, de fusion, où les contraires viennent à s'effacer » — schèmes qui conviendraient à la description d'une composition *all-over* (Burgos 1998 : 58).

hiérarchisé de la surface⁶¹⁹, devenue espace matériel plutôt qu'espace virtuel, lieu d'accumulation de textures plutôt qu'écran d'impression de sens.

9.4 Le *all-over*, ou le règne de l'inorganique : mitraillage systématique de la surface

Récapitulons : aux dérèglements continus et mortifères de tous les sens induits par la consommation d'alcool fait suite une désorientation du plan pictural qui a pour effet d'ouvrir la peinture aux équivalents plastiques de l'ivresse. Le « contact ivrogne », intensifié dans la perception moléculaire (stupéfaction éthylique), fait perdre les formes et contribue éventuellement à instaurer un régime pictural, celui du *all-over*, qui met en rapport le proche et le lointain, l'ordre « du cosmos et celui des forces atomiques » (Adams 2009 : 324). Cette correspondance entre le cosmique et le microscopique qu'institue la perception moléculaire sacrifie cependant l'échelle humaine sur laquelle s'est toujours alignée la peinture. Comme le note Aldous Huxley⁶²⁰ à la suite de son expérience de la mescaline, ni l'élémentaire ni le cosmique ne sont à la mesure du sujet, qui s'évanouit dans le ravissement de la distance, — « a Sung painting of faraway mountains, clouds and torrents » — ou dans la fascination de la proximité — « the closeups of tropical leaves in the Douanier Rousseau's jungles » (Huxley 2009 : 127).

Dans la perception moléculaire comme dans le *all-over*, l'infiniment grand et l'infiniment petit ne se rejoignent pas dans un ordre médian qui serait le lieu de l'humain. C'est ce que remarque T.J. Clark lorsqu'il observe que, dans les compositions *all-over* de Pollock, la grandeur est obtenue par la « petitesse irrésolue et impénitente » :

⁶¹⁹ Dans « The Crisis of the Easel Picture », Greenberg écrit au sujet de cette uniformité : « It corresponds perhaps to the feeling that all hierarchical distinctions have been exhausted, that no area or order of experience is either intrinsically or relatively superior to any other » (Greenberg 1988, II : 224). L'uniformité, dans ce cas, ne serait pas « anti-esthétique » mais pleinement et résolument « esthétique » au sens où l'entend Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*, c'est-à-dire comme renversement de la hiérarchie des genres et nivellement de la hiérarchie des sujets : le réalisme, forme première de ce que Rancière nomme le « régime esthétique », opère ces deux transformations en plus de privilégier la présence brute (le photographique, le descriptif) au détriment des enchaînements linéaires de l'histoire.

⁶²⁰ Huxley, lors d'une table ronde organisée par *Life* en 1948, avait dit de *Cathedral* : « Cela semble un papier peint dont le motif se répète à l'infini, tout autour de la pièce » (Abadie 1982 : 264).

The large, in Pollock, is made up of an accumulation of the small, but of a kind in which the small does not cede existence, somewhere along the way to making the large, to a realm of intermediate, or “human-size,” or “figural” shapes. [...] Largeness in Pollock is made out of an unregenerate, unsublated smallness (Varnedoe et Karmel 1999 : 23).

Entre l'exclusive linéarité filamenteuse du *drip* et l'« uniformité hallucinatoire » de la composition *all-over*, il n'y a rien qui permette l'émergence de la figure : chez Pollock, nous sommes toujours trop près, ou trop loin, pour apercevoir un contour [Figure 63].

Figure 63 – Jackson Pollock, *Lavender Mist : Number 1, 1950*, 1950, huile, émail et aluminium sur toile, 223,5 x 302,3, National Gallery of Art, Washington [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Paradoxalement, c'est en se réclamant de la nature (« *I am nature* », aurait-il dit) que Pollock aurait pu perdre l'échelle humaine qui fixe la distribution des formes dans l'espace fictif du tableau. À la prétention du peintre d'incarner le pouvoir créateur d'une nature qui génère spontanément et librement les formes, Hans Hofmann avait eu la sagesse de lui rétorquer : « Ah, but if you work from inside you will repeat yourself » (Naifeh et White Smith 1991 : 486). Le vieux professeur savait que le modèle poétique de la nature n'est pas celui de l'invention mais de la répétition, du bégaiement sériel des micro-agencements jusqu'aux litanies cosmiques de

l'incommensurablement grand. La « nature » de Pollock, c'est une gigantesque machine emportée par la répétition de ses mécanismes⁶²¹ : la composition *all-over*, comme l'a bien vu Deleuze, oppose d'ailleurs « à la symétrie et au centre organiques la puissance d'une répétition mécanique élevée à l'intuition » (Deleuze 2002 : 101). Le *all-over* ne serait donc pas tant désorganisé, ou inorganisé, qu'inorganique, et le geste du peintre, le *drip*, ne relèverait pas tant de l'automatisme germinatif que de l'automatisation mécaniste.

Figure 64 – André Masson, *Délire végétal*, vers 1925, encre de Chine sur papier, 42,5 x 35, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Se servant d'un schéma simpliste, mais ici approprié, Jean Clair a soutenu, dans *La responsabilité de l'artiste*, que la peinture américaine d'après-guerre, confrontée à l'« angoisse de

⁶²¹ Avec la composition *all-over*, Pollock se détache des modèles qui conçoivent l'inconscient à la manière d'une structure « narrative » (structure tragique chez Freud ou mythique chez Jung) pour se rapprocher d'un modèle « productif », voire « *machinique* », tel que l'élaborent Deleuze et Guattari dans les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie*. Larguant l'image au profit du geste, Pollock arrache « l'inconscient à la signification et à l'interprétation pour en faire une véritable production » (Deleuze et Guattari 1980 : 198).

la signification », s'était prêtée à une « vidange du sens par la répétition du signifiant », à un « vertige de l'indéfiniment reproductible » allant jusqu'à « l'étourdissement du machinal » (Clair 1997 : 90). Ce qui distingue l'automatisme pratiqué par Pollock de celui mis au point par Masson, c'est que le premier, dans des toiles de grand format, a recours à un geste du bras puissant et répété⁶²², tandis que le second considérait l'automatisme pictural comme une extension des exercices surréalistes d'écriture automatique : sur des papiers de petit format, Masson laissait sa main tracer des vrilles délicates et des arabesques imprévisibles qui portent les formes à l'efflorescence, témoignant de la fluidité d'une « inspiration » plus littéraire que physiologique⁶²³ [Figure 64].

Là où Masson, dans sa quête de l'automatisme « pur », se voit trahi par une main d'avance pétrie de ses apprentissages (cf. p. 374), Pollock — et c'est là son intérêt — préconise un geste jusque-là inconnu des arts graphiques occidentaux. Mais comment comprendre ce geste répétitif qui n'est ni littéraire, ni spécifiquement pictural, du moins par rapport aux techniques usuelles de la peinture à l'huile sur tuile posée sur chevalet?

Figure 65 – Jackson Pollock, *Mural*, 1943, huile et caséine sur toile, 605 x 247, University of Iowa Museum of Art, Iowa City [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Comme l'observe Caroline Jones dans son analyse de la grande fresque commandée en 1943 par Peggy Guggenheim [Figure 65], le geste de Pollock doit être ramené à des sources non-picturales :

⁶²² Il s'agit d'une des tactiques proposées par Ehrenzweig pour susciter une disposition inconsciente chez le spectateur de l'œuvre : « la sérialisation cherchait effectivement à mettre en échec les pouvoirs conscients d'appréciation. On voit ici l'intellect se tourner contre lui-même » (Ehrenzweig 1974 : 69).

⁶²³ Masson, soutient Bernard Noël, est un « homme qui peint et non pas un artiste au travail » (Noël 2010 : 12-13). Tout le contraire pour Pollock.

The painter's repeating movements could be tracked in *Mural*, their sweeping records seen as replicating the internal discipline and external body techniques of an industrial line worker – whether smelting iron and pouring steel [...], roping animals for the factory abattoirs [...], processing those animals sequentially, or, as Pollock himself had done with his father, posting guardrails, dumping stone, and shoveling asphalt in the industrializing American West. These kinds of movements are mind-numbingly repetitive; indeed, it is that mechanical requirement for invariance that constituted the single greatest problem for twentieth-century automation⁶²⁴ (Jones 2005 : 233).

Des années avant Jones, T.J. Clark postulait que la facture sérielle et industrielle du *all-over* émanait d'une forme de déshumanisation poïétique. Se référant au film d'Hans Namuth montrant Pollock au travail (film sur lequel nous reviendrons), il observait :

Pollock's movements are repetitive and mechanical — done with the abstracted, monotonous neatness of the obsessive compulsive. Two steps, squat down, stick in can, stick out of can, throw and twist... Two steps, squat down, stick in can.... And on it goes, quickly, stiffly, joylessly. [...] Pollock moves up and down his canvas like a proletarian keeping pace with an assembly line, or a lunatic pacing his cell. He his working for Ford, or doing his best for Violet de Laszlo. His version of “automatism” looks finally more like robotics than shamanism (Varnedoe et Karmel 1999 : 29).

Plus près du mouvement routinier que de la chorégraphie inventive et spontanée, la performance du *drip* montrerait donc un travailleur sachant répéter avec une efficacité croissante un geste précis, toujours le même⁶²⁵ — comme un alcoolique portant sans plaisir, par nécessité, le goulot de la bouteille à sa bouche. Il y a en effet des rapprochements à faire entre production industrielle et consommation d'alcool. D'une part, celle-ci est précisément l'un des recours du travailleur

⁶²⁴ Nous trouvons dans *Peinture et machinisme* de Marc Le Bot une analyse diachronique et synchronique des rapports entre peinture et machinisme (c'est-à-dire le régime de vie et de pensée institué par l'industrialisation à partir du 18^e siècle). Les impressionnistes, par exemple, seraient tributaires du machinisme en ce qu'ils ont créé un « système de formes colorées où s'organise sous leurs yeux la totalité des apparences » (Le Bot 1973 : 112). Suivant l'idée de Le Bot, nous pourrions dire que Pollock, lui, a créé un système de gestes répétés. Dans une analyse complémentaire, Jonathan Crary a montré avec *Techniques of the Observer* que la perception elle-même (et non seulement les œuvres d'art) pouvait être façonnée par un certain genre d'organisation sociale : « the modernization of the observer involved the adaptation of the eye to rationalized forms of movement » (Crary 1990 : 113).

⁶²⁵ En octobre 1947, Greenberg écrit : « For all its Gothic quality, Pollock's art is still an attempt to cope with urban life; it dwells entirely in the lonely jungle of immediate sensations, impulses and notions » Greenberg 1988, II : 166). Ernst Gombrich complète cette interprétation dans *Art & Illusion*, proposant de lire dans la déshumanisation de la représentation inhérente à l'œuvre de Pollock la tentative de rendre compte de l'environnement industriel. Les lignes erratiques produites par l'automatisme gestuel, note-t-il, peuvent permettre à l'observateur de considérer les « fils de fer enchevêtrés ou les rouages informes d'une machinerie complexe » comme quelque chose de naturel (Gombrich 2010 : 244).

contre l’abrutissement engendré par la répétition inhérente au régime de production instauré par la modernité⁶²⁶. C’est que le boire — celui-là qui menace de se figer en alcoolisme — répond souvent, au début, au besoin de trouver un abri contre la fuite d’un temps rythmé par la répétition creuse et monotone. Bien sûr, l’alcool vient surimposer un autre rythme, plus despotique encore, à la vie du sujet, qui se caractérise dorénavant par l’enchaînement des moments de sobriété et des moments d’ivresse : l’alcoolisme comme assimilation (« *internalization* ») de la répétition (l’ivresse éthylique n’affecte d’ailleurs pas outre mesure l’accomplissement de tâches manuelles serviles). Et, en effet, nous trouvons un écho de la répétitivité formelle de *Mural* dans *Blue Poles : Number 11, 1952* [Figure 66], une œuvre qui, dit-on, trouverait son origine dans une beuverie avec Tony Smith (Naifeh et Smith 1991 : 5). Là, huit tiges alignées sur l’axe horizontal du tableau viennent structurer la composition de manière insistante. Dans cette perspective, les *drips* ne seraient pas tant la trace de l’ivresse que l’écho de l’alcoolisme⁶²⁷ et de sa sublimation par Pollock.

Figure 66 – Jackson Pollock, *Blue Poles : Number 11, 1952*, émail, peinture d’aluminium et fragments de verre sur toile, 212,1 x 488,9, Galerie nationale d’Australie, Canberra [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En ce qui concerne Pollock, le *drip* n’exprimerait donc pas une subjectivité soudainement affranchie des contraintes socio-culturelles, mais un corps brisé par les cycles de l’alcoolisme; le *drip* comme l’expression d’un corps-machine automatisé répétant l’aliénant mode de production

⁶²⁶ Comme l’écrit Lecomte : « L’ivresse de l’alcool est pour les ouvriers la plus noble protestation contre la vie sordide qui leur est faite » (Gilbert-Lecomte 1974, I : 129).

⁶²⁷ La peinture de Pollock, soutient Jean Clair, n’est pas celle de l’épanouissement du corps mais de sa destruction : « les *drippings* qui l’ont rendu célèbre relèvent du parcours stochastique du pochard, et ne ressemblent si bien à des papiers à la cuve qu’ils ont été trempés dans un liquide au degré fort » (Clair 1990 : np).

des sociétés industrielles modernes⁶²⁸. C'est d'ailleurs peut-être en vertu de leur esthétisation du geste automatisé, machinal, que les œuvres en apparence les plus radicales de Pollock ont été si rapidement récupérées par l'impérialisme culturel américain. C'est aussi peut-être pour cette raison que Greenberg a été si prompt à y décoder la réponse formelle la plus éloquente à la vie contemporaine. Caroline Jones va jusqu'à suggérer que le critique, ayant été douanier comme Rousseau, aurait été à même de saisir les « expériences de dissociation » inhérentes à la routine bureaucratique (Jones 2005 : 156).

Figure 67 – Triage de boulons et de vis dans une manufacture, date et lieu indéterminés
[ILLUSTRATION RETIRÉE].

Mais la routine bureaucratique vécue par Greenberg ne représente que partiellement l'expérience du travail répétitif partagé par la majorité des Américains à l'époque. Dans les années précédant la mise au point du *drip*, le gouvernement américain multiplie les efforts pour

⁶²⁸ Dans *Quand les images prennent position*, Didi-Huberman, avant de traiter de la dialectique de l'ivresse chez Benjamin, évoque l'inversion révolutionnaire opérée par Chaplin dans *Les temps modernes* : « Charlot commence tout simplement par devenir fou : les gestes répétitifs de la chaîne industrielle ont fait de son corps la proie d'une "chorée rythmique", forme symptomatique qui répète à vide la forme aliénante du travail; [...]. Et c'est à partir d'un tel état hallucinatoire que Charlot va mettre en jeu une extraordinaire puissance physique et une totale liberté psychique, bref, une capacité à tout dérégler dans la réalité fonctionnelle de l'usine » (Didi-Huberman 2009 : 220). Par la fiction, Chaplin peut montrer une émancipation révolutionnaire qui, dans les faits, ne s'obtient pas aussi facilement – Pollock le démontre, lui qui ne saura jamais trouver la sortie de l'usine de peinture qu'il s'est lui-même créée.

montrer à la nation que la machine de guerre est en marche. Les journaux, les affiches et le cinéma exposent le grand public à la représentation d'une puissance industrielle fonctionnant à plein régime. Pour ce qui est du travail en usine, on insiste sur la participation des femmes à l'effort de guerre [Figure 67], en les montrant prendre place sur la chaîne de production d'armes automatiques ou de balles.

Le travail à la chaîne, que le psychanalyste Heinz Kohut, dans *The Restoration of the Self*, qualifie de « facteur social psychotrope », instaure une distance inédite entre le sujet et le résultat de son activité. La rationalisation de la production, en effet, passe par la division du travail, qui vise à faire en sorte que le grand soit fait du petit — comme le *all-over* — sans que le produit final porte la trace du toucher⁶²⁹ — comme le *drip*. Car bien que relevant d'une performance gestuelle, la projection de peinture sur le projectile participe aussi d'un refus du tactile. Le travail au sol, en ce qui concerne Pollock, n'exige effectivement pas du peintre qu'il soit « dans » sa toile : la giclure appartient moins au corps-à-corps du pugiliste qu'à la salve de projectiles du mitrailleur, et le lieu de l'action relève moins de la fameuse « arène » de Rosenberg que du champ de tir. Ce qui ne signifie pas pour autant que le corps de l'artiste ne soit pas exposé au dérèglement de ses fonctions ordinaires : comme le savent les vétérans des grandes guerres du siècle, il y a une ivresse du tir en rafales, dans laquelle le sujet, étourdi par les secousses répétées, en vient à se griser de la facile efficience de son geste. André Masson, qui a connu dans les tranchées l'étourdissement des déflagrations ininterrompues, est aussi l'inventeur d'un automatisme reposant sur le geste propulsif, celui des tableaux qu'il dit réaliser « en état d'effervescence » en jetant de la colle sur une surface pour ensuite y laisser tomber du sable⁶³⁰.

Il ne faut donc pas mésestimer, dans la poïétique de Pollock, l'état particulier qu'a pu engendrer la projection répétée de matière sur le projectile, cet enchaînement sériel d'extensions du bras et de flexions du poignet⁶³¹ [Figure 68] : l'ivresse d'un geste mécanique sans

⁶²⁹ L'industrie moderne, écrit à ce propos Donald Kuspit, « duplicates and usurps the human gesture to the point where one feels depersonalized, even disembodied ». Pour Kuspit, les grands mouvements artistiques du 20^e siècle portent la trace de cette aliénation : « In Cubism we are midway between the organic and the robotic — witness to the destruction of the body, but not yet arriving at its reconstruction as a kind of machine » (Kuspit 1993 : 46).

⁶³⁰ Shōzō Shimamoto expérimentera quelque chose d'analogue au mois d'octobre 1956, lançant des bouteilles de peinture sur une toile étendue au sol. Au début des années soixante, Niki de Saint-Phalle réalise « Les Tirs », une série de peintures exécutées au fusil. Elle révèle à l'historien de l'art Pontus Hulten : « Je me sentais droguée. Après une séance de tir j'étais complètement sonnée. Je devenais dépendante de ce rituel macabre, même s'il était joyeux. J'en arrivais au point où je perdais le contrôle de moi-même, mon cœur battait la chamade pendant que je tirais. Je tremblais avant et pendant la séance. J'étais dans une sorte de transe extatique » (Bertrand Dorléac 2004 : 213).

⁶³¹ Nous sommes tenté ici d'évoquer l'interprétation deleuzienne de la littérature anglo-américaine en tant que soumission à processus de déterritorialisation ample et continu : « Les phrases de Kérouac sont aussi sobres qu'un

conséquence (il est impossible de « rater la forme »), mais à l'impact immédiat; l'ivresse d'une opération, au sens artistique comme au sens militaire, gagnée d'avance parce qu'elle s'effectue sur un terrain sans autre résistance que la force d'inertie du sol⁶³². Car, en dépit de leur violence, les *drips* de Pollock constituent d'une certaine manière des salves sans objet, des décharges vides, des tirs à blanc, des coups de semonce qui limitent leur effet à l'intensité de la déflagration⁶³³.

Figure 68 – Jackson Pollock au travail, photographie par Hans Namuth, 1950 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

dessin japonais, pure ligne tracée par une main sans support, et qui traverse les âges et les règnes. Il fallait un vrai alcoolique pour atteindre à cette sobriété-là » (Deleuze et Parnet 1996 : 62). Pollock pourrait évidemment constituer un autre cas exemplaire de ce processus.

⁶³² Lee Krasner souscrira éventuellement à la proposition de Barbara Rose voulant que Pollock ait peint en « transe » : « It's a romantic idea », lui répond-elle, « but to a degree it is true. He would take off, so to speak. It is a form of leaving your surroundings » (Rose 1980 : np).

⁶³³ Le *drip* est une transgression diffuse qui ne vise ni n'atteint de cibles précises, comme l'ivresse, cette « petite séquence en boucle, close sur elle-même » (Nahoum-Grappe 2010 : 60), d'où ne peut émerger aucune parole qui vienne troubler l'ordre établi. Comme l'écrit Octavio Paz : « L'alcoolisme est une infraction aux règles sociales, mais que tous tolèrent, parce qu'elle est une violation qui les confirme. Son cas est analogue à celui de la prostitution : ni l'ivrogne, ni la prostituée et son client ne mettent en doute les règles qu'ils transgressent. Leurs actes sont un trouble, une altération de l'ordre, non une critique » (Paz 1972 : 122-123).

9.5 Abstraction *et Einfühlung* : pour un corps vide, une empathie négative

Même si la surface de la composition *all-over* s'inscrit dans un régime pictural refusant le plan médian qui est celui de la figure, et même si Pollock, dans le *drip*, se tient relativement à distance du subjectile, le format de ses œuvres donne malgré tout, selon Claude Cernuschi et Andrzej Herczynski, le « sens palpable d'une échelle humaine » (Landau et Cernuschi 2007 : 79). Les toiles de Pollock, remarquent-ils, n'excèdent pas une certaine dimension, ni dans le grand ni dans le petit. D'un point de vue poétique, cela se comprend. Dans un premier temps, l'œuvre ne peut pas être trop petite, sans quoi la ligne ne pourrait plus témoigner du mouvement qui l'a produite. Mais, en admettant que le peintre ne peut atteindre le centre de l'œuvre qu'à partir de sa bordure, elle ne doit pas non plus être trop étendue en superficie (un format de cinq mètres carrés serait impraticable). En dernier lieu, la surface ne peut pas être trop longue, car le peintre, qui ne travaille pas à partir d'une composition prédéterminée, n'aurait plus accès à l'effet d'ensemble de l'œuvre. En vertu de sa méthode particulière, le peintre doit donc choisir des formats à sa mesure.

Impersonnelle, voire mécanique dans sa gestuelle répétitive, la démarche de Pollock s'appuie donc encore sur un échange sensible avec l'œuvre en cours d'élaboration. Comme le rapporte Robert Goodnough, dans l'article « Pollock Paints a Picture » publié dans *Art News* en mai 1951, le peintre doit être « suffisamment touché⁶³⁴ » par le tableau pour y travailler; il doit se sentir « suffisamment proche de l'œuvre pour poursuivre »; devant se familiariser avec la peinture, il « estime qu'elle est terminée lorsqu'il ne se sent plus d'affinités avec elle » (Abadie 1982 : 290-291). À la lumière de ces révélations, nous pouvons affirmer que la poétique de Pollock en est une de la communication affective, c'est-à-dire de l'empathie⁶³⁵. En effet, il ne faudrait pas trop rapidement rejeter une telle lecture des toiles du peintre en prétextant l'opposition conceptuelle d'abstraction et d'empathie formulée dans le célèbre ouvrage de

⁶³⁴ L'artiste, dit Rosenberg, est le « premier spectateur », celui qui fait « l'expérience de voir l'œuvre prendre forme » (Rosenberg 1966 : 93).

⁶³⁵ Pollock, selon Nick Carone, n'avait pas ce rapport qu'avec ses œuvres, mais aussi avec celles des autres : « He would read things in it, you know, looking as though he's talking to something there, like *he* was painting that picture and on a kind of psychedelic trip of the visual experience. [...] It wasn't verbal so much as an intense communion of the moment, an empathy » (Potter 1987 : 161). Nous pouvons penser que le peintre aurait pu être tenté de mettre en pratique ce que suggérait Hans Hofmann dans *Search for the Real in the Visual Arts* : « We have explained that quality, a pure human value, results from the faculty of empathy, the gift of discerning the mystery of each thing through its own intrinsic life » (Hofmann 1948 : 54). La perception empathique réclamée par Hofmann ne nous semble pas incompatible avec la perception moléculaire que nous avons attribuée à Pollock.

Wilhelm Worringer [*Abstraktion und Einfühlung*]; ces deux termes ne s'excluent pas mutuellement.

Figure 69 – Jackson Pollock, *Sketchbook*, p. 7, vers 1937-1938, crayon et crayon de couleur sur papier, 35,5 x 43, Jason McCoy Gallery, Inc., New York [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Pollock aurait d'ailleurs été mis au fait de l'applicabilité picturale de l'empathie par l'entremise de son enseignant Thomas Hart Benton, lui dont les théories (selon Charles, le frère de l'artiste qui a aussi suivi ses cours) étaient redevables à Theodor Lipps et Dietrich von Hildebrandt, deux des plus grands représentants de cette phénoménologie esthétique. Benton, dans ses cours, misait sur des schémas compositionnels non-objectifs s'appuyant sur la capacité du dessin à susciter une empathie musculaire et une projection cinétique. Dans « The Mechanics of Form Organization in Painting », il écrit à ce sujet :

Forms in plastic constructions are never strictly created. They are taken from common experience, re-combined and re-oriented. This re-orientation follows lines of preference also having definite biological origin. Stability, equilibrium, connection, sequence movement, rhythm symbolizing the flux and flow of energy are main factors in these lines. In the "feel" of our own bodies, in the sight of the bodies of others, in the bodies of

animals, in the shapes of growing and moving things, in the forces of nature and in the engines of man the rhythmic principle of movement and counter-movement is made manifest (Polcari 1993 : 253).

Les formes plastiques, pour Benton, ont une « origine biologique »; elles sont indices de rythmes, de forces et de résistances corporels⁶³⁶. Pollock, comme l'a suggéré Henry Adams, aurait conservé les schèmes compositionnels cinétiques de Benton [Figure 69] dans ses toiles les plus abstraites : les valeurs d'ombre (foncé) et de lumière (pâle) créent un effet de clair-obscur qui, bien que concassé, continue de donner une sorte de relief physique aux compositions *all-over* [Figure 70].

Figure 70 – Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, huile sur toile, 172,7 x 264,2, Museum of Modern Art, New York [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Hans Hofmann, qui a gravité dans l'entourage de Pollock, était lui aussi convaincu de l'apport de l'*Einfühlung* dans la peinture abstraite⁶³⁷. Dans son enseignement, il disait que « the tension of movement and counter-movement [...] parallels the artist's life experience and his artistic and human discipline. It arouses a sympathetic response in the spirit of the observer »

⁶³⁶ En 1951, Willard Huntington Wright écrit dans *Modern Painting : Its Tendency and Meaning* : « En réalité, il n'existe pas de formes, dans une organisation esthétique, qui n'aient de prototypes dans le corps humain en action. Si cela n'était pas le cas, une véritable empathie serait impossible, et sans empathie une émotion esthétique reste purement intellectuelle et comparative » (Chassey 2001 : 74).

⁶³⁷ On en voit la trace dans ce passage de *Painting and Culture* où Hoffmann évoque le pouvoir du peintre « for "feeling into" animate, or inanimate things, with sympathy » (Hofmann 1948 : 62).

(Hofmann 1948 : 1973). Ces schèmes auxquels a recours le peintre pour dynamiser ses formes visent en effet à induire chez le spectateur une perception de type kinesthésique. Dans le cas d'une œuvre abstraite produite selon la méthode du *dripping*, cette perception est appelée à cheminer de la forme plastique jusqu'au corps de celui de l'exécutant : « Action Paintings », écrit Rosenberg, « invite the spectator's engagement in the artist's creative act⁶³⁸ » (Rosenberg 1966 : 260). Cet engagement, comme l'a vu Rosenberg, est principalement porté par la ligne, cette même ligne qui, dans le *drip*, n'est pas appliquée directement par le peintre, et qui dans la composition *all-over* ne sert pas à circonscrire une figure ou à configurer un espace. La ligne lâchée, fragmentée, éclaboussée du *all-over* semble donc bien, comme l'a vu T.J. Clark, opérer un renvoi intégral à un sujet peignant morcelé :

The marks in these paintings, it seems to me, are not meant to be read as consistent traces of a subject, a controlling presence, but rather as a texture of interruptions, gaps, zigzags, arhythms and incorrectnesses, which all signify a making, no doubt, but one that enacts precisely the absence of a singular maker, an “artist” – a central continuous psyche persisting from start to finish⁶³⁹ (Clark 1990 : 194).

Une composition *all-over* de Pollock, opine aussi Donald Kuspit, est « a composite of rhythms, but all are interrupted and broken — fragments of rhythm that trail off into inconsequence, like shooting stars »; les *drips* montreraient ainsi « the massive hemorrhaging of organization in dedifferentiation » (Kuspit 1993 : 131).

Les remarques de Clark et de Kuspit font écho à l'analyse d'Allan Kaprow, qui écrivait dans son premier article, « The Legacy of Jackson Pollock », publié à l'automne 1958 dans *Art News*, que les toiles de Pollock réclament un rapport empathique, mais que celui-ci conduit à la

⁶³⁸ C'est ce que réclamait Dubuffet dans ses « Notes pour les fins-lettrés » rédigées au printemps de 1945 : « La tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revécu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire re-agi. [...] Tous les gestes faits par le peintre il les sent se reproduire en lui » (Dubuffet 1967 : 72).

⁶³⁹ Les compositions de Pollock seraient ainsi l'expression la plus nette de la fragmentation dont Adorno fait l'une des caractéristiques déterminantes du modernisme (cf. note 423). Daniel Payot, commentant un passage de l'esthétique du philosophe, écrit : « L'œuvre [*moderne*], dès lors, n'a plus d'origine pleine, à laquelle on pourrait grâce à elle remonter; elle vient de multiples naissances, dont la multiplication brise toute linéarité et dément toute filiation continue. Elle se présente comme produite par une suite d'explosions, qui ne sont pas des épisodes rationalisables d'une volonté unificatrice, qui ne reviennent pas à l'identité d'une intention. Elle est juxtaposition d'“instants”, qu'aucune “phrase” temporelle ne peut remettre en ordre, qu'aucune logique systématique ne peut contenir dans une unité de liaisons : sa texture est parataxique », Daniel Payot, « Un mythe tourné contre lui-même », *Le Portique* [En ligne], 1 | 1998, mis en ligne le 15 mars 2005, consulté le 21 juillet 2015. URL : <http://leportique.revues.org/345>, §30.

dissolution. Pour comprendre les toiles de Pollock, affirme celui qui inventera le *happening*, il faut faire acte d'« acrobate » en tentant de s'identifier aux mains et au corps enchâssés dans les formes de l'œuvre tout en permettant « aux signes de [nous] attaquer, de [nous] enchevêtrer jusqu'à [nous] soumettre à leur aspect permanent et objectif ». Ainsi, poursuit-il, « nous participons au délire, à la mise en sommeil des facultés de la raison, à la perte du "moi" dans le sens occidental du mot » (Abadie 1982 : 317).

Avec les *drips*, Pollock semble donc exiger du spectateur qu'il s'identifie à un organisme dédifférencié, molécularisé (bref, à un CsO), à ce « tumulte moléculaire » qu'avait opposé Deleuze à l'arrangement « molaire » de la forme, créant ainsi une sorte d'empathie dissolvante. Car l'identification, dans ce cas-ci, renvoie à la fois, simultanément, à un en-deçà et à un au-delà de l'expérience humaine : au corps de l'alcoolique aliéné au cycle machinal de sa consommation, corps abject mais transparent, complet mais vide, total mais fragmenté. Greenberg eût-il cherché le corps, c'est celui-ci qu'il aurait trouvé (peut-être s'en doutait-il, après tout).

9.6 La peinture mise en scène : un drame poïétique

Suspendus entre l'en-deçà et l'au-delà, les *all-over* semblent condamnés à l'inertie stylistique : le style « classique » de Pollock, comme l'a dit William Rubin, est un « huis clos » (Abadie 1982 : 17). Comment renouveler une peinture qui réduit la composition à un tapissage intégral de la surface et qui oppose un tourbillon de micro éléments à la variété des contours et à la polysémie des images? Comme par miracle, une réponse semble tomber du ciel. À l'été 1950, Hans Namuth propose au peintre de le photographier au travail. Pollock accepte, voyant certainement là, dans la représentation poïétique du *dripping*, la chance de se déprendre des mailles du filet du *all-over*, qui devait apparaître de plus en plus comme un cul-de-sac formel⁶⁴⁰.

Enthousiasmé par le résultat de la séance de photos, Namuth propose au peintre de tourner un film à l'automne⁶⁴¹. Pollock, stimulé par ces nouveaux développements, se met à s'intéresser à

⁶⁴⁰ Nous croisons ici la position de Harold Rosenberg, qui écrivait qu'à la lumière de la ruine des critères esthétiques l'intérêt de l'amateur moderne de peinture résidait « in the kind of act taking place in the four-sided arena, a dramatic interest »; Rosenberg proposait ainsi de concevoir la peinture comme un théâtre et le peintre comme un acteur (Rosenberg 1965 : 29).

⁶⁴¹ Au cours de l'été 1948, Pollock avait tenté pour une première fois de surmonter sa timidité devant la lentille en acceptant de poser pour son ami Herbert Matter. Ce dernier lui proposa ensuite d'agir à titre d'assistant dans la

la figure de l'acteur. Penny Potter, une actrice qui a côtoyé le peintre, a déclaré à ce sujet : « We found a lot to talk about in terms of what you go through creating a painting and creation a character role — long, complicated conversations⁶⁴² » (Potter 1987 : 137). Ayant à incarner le rôle du grand artiste américain, Pollock se montre un acteur accommodant et zélé, donnant à Namuth « the feeling of being in a theater, of watching and directing » (Rose 1980 : np).

Figure 71 – Hans Namuth, *Pollock Painting*, 1951, arrêt sur image [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Namuth, qui avant d'être photographe d'artistes avait aussi voulu devenir metteur en scène, ne cherche pas tant à documenter la pratique de Pollock qu'à la théâtraliser. « C'était un grand spectacle quand la couleur giclait sur la toile, cette explosion enflammée, ce mouvement dansant », déclare avec emphase le photographe, qui s'émerveille de voir dans la chorégraphie du peintre une performance non seulement physique, mais aussi dramatique, évoquant « la torture de Pollock avant qu'il sache où la prochaine décision se prendrait, où allait tomber la couleur, la tension et puis la délivrance » (Abadie 1982 : 412). À un certain moment, par exemple, on voit Pollock qui, paraissant saisi par l'apparition d'une solution à une énigme compositionnelle, arrache la cigarette pendant du bout de ses lèvres pour la jeter au loin et ainsi se concentrer entièrement sur son geste. Cherchant à saisir le drame de la création, Namuth n'hésite pas à

production d'un film sur Alexander Calder. Malgré sa réticence initiale, « he followed the whole development of the Calder film », se souvient Matter, « and was very excited by it » (Landau et Cernuschi 2007 : 34).

⁶⁴² Jeffrey Potter, son époux, écrit que Pollock était « fascinated by actors suffering from stage fright » (Potter 1987 : 135). Le peintre lui aurait de plus révélé avoir accepté l'offre de Namuth sous la pression de Krasner : « and it wouldn't have happened maybe, either, if Lee hadn't kept at me. A camera whirring away is easy compared to that » (Potter 1987 : 129). Pourtant, Krasner déclarera en 1980 ne pas savoir « why Pollock agreed to permit Namuth to film him working. It was entirely contrary to his nature » (Rose 1980 : np). Qui a raison?

recourir aux trucages : une scène où l'on voit l'ombre de l'artiste lançant de la peinture sur une toile aurait, de l'aveu de Namuth, été simulée [Figure 71].

S'il permet au réalisateur de multiplier les artifices, le médium cinématographique ne laisse pourtant pas à l'acteur le loisir d'incarner son rôle de manière suivie. Comme le note Benjamin dans l'essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » :

L'acteur de théâtre entre dans la peau de son personnage, chose qui est très fréquemment interdite à l'acteur de cinéma. Son rôle, qu'il ne joue pas de façon suivie, est recomposé à partir d'une série de performances discontinues dont le *hic et nunc* dépend de circonstances accidentelles⁶⁴³ (Benjamin 2000, II : 91).

Comme dans la composition *all-over*, l'unité obtenue est inorganique, simple montage de gestes machinaux qui renvoient certes à un corps, mais un corps qui remplace la communication par la répétition et le contact par la projection.

Au fur et à mesure que progresse le tournage dans les froides journées d'automne, Pollock semble réaliser que le film ne lui permettra pas de se reconstituer une identité solide. Bien au contraire, il développe le sentiment de devenir l'ombre de lui-même : « Maybe those natives who figure they're being robbed of their souls by having their images taken have something », aurait confié le peintre à Potter à propos du film de Namuth (Potter 1987 : 129). À la fin du tournage, sous le coup de l'ébriété des premiers verres bus après une longue période de sobriété, il répète à Namuth : « I'm not the phony, you're the phony⁶⁴⁴ ». Propulsé au sommet de la reconnaissance publique, Pollock ne retrouvera plus l'enthousiasme qui caractérisait sa production dans la décennie 1940. De l'avis de Greenberg, c'est la conscience du peintre « of a loss of authenticity in the things he did after 1952 that led him to stop painting almost entirely in the last year and a half of his life » (Greenberg 1988, IV : 111). Et, devons-nous rajouter, qui le fit reprendre la bouteille avec encore plus d'intensité qu'auparavant.

⁶⁴³ Dans les premières années d'après-guerre, la tendance est cependant au « method acting », technique de jeu par laquelle l'acteur cherche à se glisser littéralement dans la peau de son personnage. Aux États-Unis, Marlon Brando popularise cette approche et lui donne une inflexion virile. Comme l'a observé Anjelica Jade Bastien dans un article récent : « [Brando] saw acting as inferior to the kind of work a "real" man would do. By going method, a performer can signal that he works for his art; he can make his labor visible » (« Hollywood Has Ruined Method Acting », *The Atlantic*, consulté le 11 août 2016). Dans un certain sens, la poétique de Pollock pourrait être qualifiée de « method painting » : c'est une peinture qui se veut *virile* qui affiche ostensiblement le labeur physique qui en est à la source.

⁶⁴⁴ Ruth Klingman, la dernière compagne du peintre, révèle aussi que Pollock, dans ses crises dépressives, se plaignait d'être un imposteur (Potter 1987 : 234).

Si l'alcool, pour Pollock, est d'abord, comme nous le suggérons en invoquant Bachelard, « facteur de langage », il relève, selon nous, dans la seconde phase alcoolique d'un tout autre processus. La boisson n'est pas « facteur d'images », comme l'ont proposé C.L. Wysuph, William Rubin et David O'Connor à partir des œuvres de Pollock suivant la rechute, où l'on voit réapparaître une iconographie surréaliste (Abadie 1982 : 62); ce n'est pas l'alcool qui, simplement, serait venu libérer un flot de motifs⁶⁴⁵ que la thérapie antialcoolique, de nature chimique, aurait refoulé (Abadie 1982 : 329). Inversement, il nous paraît tout aussi aventureux de suggérer que le dessin aurait représenté pour Pollock une « forme d'autodestruction » au même titre que la boisson (Naifeh et White Smith 1991 : 667).

Mais peut-on concéder que l'alcool aurait pu constituer un « facteur d'authenticité », comme le soutenait en 1949 le poète et essayiste britannique Stephen Spender lorsqu'il expliquait l'alcoolisme des artistes américains comme une tentative de renouer avec « the dionysiac, the violent, the real, the unconscious level of experience, by those who have been cut off by success from their roots » (Varnedoe et Karmel 1999 : 204)? L'explication de Spender, bien que réductrice, a toutefois le mérite d'insinuer que l'expérience alcoolique est, en un certain sens, tournée vers le passé : l'alcoolique boit, — Pollock boit —, pour renouer avec ce qui n'est plus, pour retrouver, comme le disait Baudelaire au sujet de Poe, les « vieilles connaissances rencontrées dans une tempête précédente » (cf. p. 184). Mais le poète, rappelons-nous, avait également soutenu que Poe s'en remettait à la bouteille pour tolérer les « insultes de la misère » (cf. p. 160).

L'expérience alcoolique, comme l'a vu Deleuze (suivant son propre exemple mais aussi celui de F. Scott Fitzgerald et de Malcolm Lowry), ne se limite effectivement pas à l'indolence du souvenir; elle procède aussi de la recherche d'un effet bien particulier, celui de

⁶⁴⁵ Pierre Soulages ne fut pas surpris de ce retour de la figuration, la considérant non sans raison comme une « fatalité » de la technique automatiste, qui fut « à son origine, explorée par les surréalistes pour appeler des apparitions, faire surgir des images fantasmagoriques » (Abadie 1982 : 298). L'un de ces derniers, Masson, fut sympathique à ce retour de la figure : « Je m'étais reconnu à ce moment-là dans son œuvre et j'étais très intéressé car je pensais qu'il allait reprendre ce que j'avais voulu faire avec tant de force, sans toujours y réussir » (Masson 1975 : 82). Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari soutiennent que la « vision moléculaire » qu'induit la drogue se coagule presque inévitablement en formations molaires : « Les micro-perceptions moléculaires sont recouvertes d'avance, suivant la drogue considérée, par des hallucinations, des délires, des fausses perceptions, des fantasmes, des bouffées paranoïaques, restaurant à chaque instant des formes et des sujets, comme autant de fantômes ou de doubles qui ne cesseraient de barrer la construction du plan » (Deleuze et Guattari 1980 : 349). Dans « Deux questions sur la drogue », Deleuze soutient que c'est là, précisément, « que tous les contrôles sont perdus, et que s'instaure le système de la dépendance abjecte, dépendance à l'égard du produit, de la prise, des productions fantomatiques » (Deleuze 2003 : 140).

l'« extraordinaire induration du présent » (Deleuze 1969 : 184). L'alcoolique, dit Deleuze, est doublement constitué : il a, tout au fond de lui, un « centre mou » (ou, dit autrement, un noyau empathique) par lequel il s'identifie aux « objets de son amour », et autour duquel se forme une surface dure qui garde à distance une réalité difficile à tolérer. Du point de vue temporel, l'expérience alcoolique appartient donc autant au passé qu'il importe de retrouver qu'au présent contre lequel il faut se prémunir. Double, la temporalité alcoolique n'est ni celle de l'imparfait ni celle du présent, mais celle du passé composé : « De son ivresse [*l'alcoolique*] compose un passé imaginaire, comme si la douceur du participe passé venait se combiner à la dureté de l'auxiliaire présent : j'ai-aimé, j'ai-fait, j'ai-vu » (Deleuze 1969 : 185). J'ai-peint (c'est ce que Pollock répète constamment aux clients de la Cedar Tavern, bar du Greenwich Village qu'il hante pathétiquement dans ses dernières années alcooliques).

La litanie alcoolique ne saurait toutefois être viable à long terme. En effet, le délicat équilibre du passé composé est bientôt mis en péril par un « j'ai-bu » qui, progressivement, inéluctablement, vient indurer le centre mou du souvenir :

Par là l'induration du présent a tout à fait changé de sens; le présent dans sa dureté est devenu sans emprise et décoloré, n'enserme plus rien, et met également à distance tous les aspects de l'autre moment. On dirait que le passé proche, mais aussi le passé d'identifications qui s'est constitué en lui, et enfin le passé sobre qui fournissait une matière, tout cela a fui à tire-d'aile, tout cela est également loin, maintenu à distance par une expansion généralisée de ce présent décoloré, par la nouvelle rigidité de ce nouveau présent dans un désert croissant. [...] L'induration du présent (j'ai) est maintenant en rapport avec un effet de fuite du passé (bu). Tout culmine en un *has been* (Deleuze 1969 : 186).

Coupé de ses racines par le succès, Pollock aura peut-être cherché, dans l'alcool, à renouer avec « le dionysiaque, le violent, le réel ». Mais, surtout, il aura demandé à l'alcool de venir combler, quitte à les boucher, les pores de son identité exposée comme une chair à vif. C'est la même chose qu'il aura cherché dans le *all-over*, obtenant les mêmes résultats : une empathie si intense qu'elle ne renvoie plus à rien, une consistance qui, finalement, se transforme en dureté, une induration d'un présent fragmenté, qui finit par indurer son passé, et qui culmine nécessairement dans le *has been* — j'ai-bu, j'ai-peint. La preuve, peut-être, que les *drips* sont tributaires de l'expérience alcoolique, c'est qu'ils ne peuvent résister au retour de l'alcoolisme.

CHAPITRE 10

ENTRE L'IVRESSE ET LA PEINTURE, UN THÉÂTRE DU CORPS

Comme Antée reprend vie au contact de la terre
Le vide reprend vie au contact de la chair
— Roger Gilbert-Lecomte, « Sacre et massacre de
l'amour »

Traduite dans le langage prétendument international — du moins facilement exportable — de l'abstraction américaine d'après-guerre, la rhétorique picturale de l'ivresse, au début des années cinquante, traverse un océan de plus pour aboutir au Japon, où elle soutient la production d'une exubérante catharsis devenue impérative après l'anéantissement atomique : « en période de crise », observe à cette époque Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*, « les affirmations de vitalité excessive, ivresse, violence, extase, festins et orgies, prodigalité et jeux de hasard » sont à l'ordre du jour; elles deviennent, dans les conditions instables issues d'intenses bouleversements, « un moyen de communication exaltante qui donne le sentiment d'un rajeunissement, d'une refonte de la société et qui, par conséquent, la refondent et la rajeunissent en effet puisqu'en ces matières le sentiment précède et engendre le fait » (Caillois 1950 : 175). S'exprimant dans une logique de la fête, de l'excès et de la dépense somptuaire, la pratique artistique de l'ivresse s'inscrira au Japon dans un processus de régénération sociale. Pour cette culture dont l'historiographie colporte un imaginaire pluriséculaire de dérèglements poïétiques, l'ivresse artistique participera à la redéfinition d'une nation partagée entre tradition et avant-garde.

10.1 Explorations du plan pictural de l'ivresse

En nous penchant sur les toiles de Pollock, nous avons vu que la mise à l'horizontale du subjectile compte pour beaucoup dans l'élaboration d'une poïétique picturale de l'ivresse. Joan Miró, qui finira par adopter le travail au sol, déclarait à ce propos : « Je travaille de plus en plus en transe, je dirai même presque toujours en transe aujourd'hui » (Miró 1995 : 299). Cette transe picturale, le peintre catalan la rattache spontanément à celle « qu'expérimentent les orientaux » (Miró 1995 : 305). Pollock aussi admettait ce rapprochement, affirmant lors d'une entrevue radiophonique : « I paint on the floor and this isn't unusual — the Orientals did that »

(Harrison 2000 : 27). L'allusion est justifiée, car si les beaux-arts d'Occident privilégient traditionnellement l'orientation verticale du plan de travail (la peinture sur chevalet, la statuaire), les arts graphiques d'Orient, fondés sur la primauté de l'écriture, évoluent en effet sur un plan horizontal⁶⁴⁶.

Nous ne nous surprenons donc pas de voir dans l'historiographie extrême-orientale les premiers cas répertoriés d'instrumentalisations artistiques de l'état d'ivresse. Ainsi, on rapporte que Wu Daozi, un artiste du 7^e siècle, se serait enivré systématiquement avant de peindre. Un certain Pao Ting (avant le 12^e siècle), peignant dans l'isolement le plus complet, buvait quant à lui jusqu'à l'hallucination :

He would drink a measure of wine, remove his clothes, and sit on the floor, then he would rise to pace and gaze, and spontaneously see a true tiger. Then, he would drink another measure of wine, take up his brush and flourish it once. His conception [of the moment] having been exhausted, he would leave, not waiting for [the painting] to be completed (Bush et Shih 1985 : 219).

La tradition historique affectionne et multiplie ces récits⁶⁴⁷ : on raconte que le pinceau de Li Ch'ong (10^e siècle) ne bougeait tout simplement pas sans vin et on dit de Chih-hui qu'« il tenait les nuages et les montagnes dans le creux de sa main lorsque le vin exaltait son esprit ». Kris et Kurz rapportent encore le rituel poétique de Kuo-Shong, peintre paysagiste de la dynastie Tang [618-907] qui, après avoir étendu un morceau de soie sur le sol, « faisait jouer quantité de musiciens [...] et buvait jusqu'à l'ivresse; c'est seulement après qu'il commençait à tracer des contours, et alors les couleurs et les pics montagneux [...] surgissaient de manière merveilleuse »

⁶⁴⁶ Il ne s'agira pas dans les considérations qui suivent d'opposer l'horizontalité d'une immanence à l'orientale à la verticalité d'une transcendance à l'occidentale. En effet, notre étude aura jusqu'ici montré l'importance de l'axe horizontal dans la mise au point de poétiques picturales de l'ivresse dans le modernisme occidental (l'horizontalité des poisons « gris » chez Witkacy, qui permettent l'objectivation de l'angoisse métaphysique, l'horizontalité de la créativité du flâneur et de l'automatisme tel que pratiqué par André Masson, la mise à l'horizontale du plan de travail chez Pollock, etc.). Nous ne procéderons pas non plus, à la manière de François Jullien, à une célébration sans compromis d'une immanence à l'orientale, dont Jean-François Billeter a montré que les origines historiques la compromettaient avec l'émergence de l'idéologie impériale en Chine.

⁶⁴⁷ Si bien que François Jullien a pu suggérer d'y voir un ensemble de « traits d'excentricités puisés au vieux fonds taoïste, mais qui n'ont pas tardé à devenir eux-mêmes conventionnels » (Jullien 2003 : 48). L'excentricité, et à plus forte raison l'ivresse, seraient garantes de l'authenticité de l'intention. Dans une pensée immanentiste, le décentrement de soi permet de « brancher » l'esprit (ou le corps) sur le flux énergétique du monde. Le *Xian Jing Quan Fa Bei Yao* (17^e siècle) signale l'existence d'une « boîte ivre » (*Zui Quan*) : il s'agirait de simuler l'ébriété (en chantant, en titubant, en tenant des propos incohérents) afin de dérouter son adversaire, mais aussi pour s'abandonner au déséquilibre afin d'en tirer une souplesse inattendue.

(Kris et Kurz 2010 : 126). Wang Mo aurait lui aussi peint en état d'ébriété, faisant de ses mains et de ses pieds, et même de ses cheveux, autant de pinceaux (Mesnil 2002 : 138) :

There was a good deal of wildness in him, and he loved wine. Whenever he wished to paint a hanging scroll, he would first drink, then after he was drunk he would splatter ink. Laughing or singing, he would kick at it with his feet or rub it with his hands, sweep [with his brush] or scrub (Bush et Shih 1985 : 65).

L'emploi de l'encre compte pour beaucoup dans l'inventivité poétique des peintres lettrés d'Extrême-Orient. Sa fluidité ainsi que son séchage quasi instantané appellent la rapidité du mouvement, la frénésie du geste qui joue avec elle, la fait éclabousser comme une eau colorée⁶⁴⁸. Comme dans la pratique de l'écriture, l'expression est directe. Ne nécessitant pas de dispositifs d'atelier particuliers (les couleurs préparées, la toile tendue, le chevalet posé dans telle ou telle orientation pour saisir la meilleure lumière), l'encre peut de surcroît être employée dans des cadres variés, dans des moments de détente (en nature, avec des amis, à la taverne⁶⁴⁹) se prêtant à la consommation d'alcool. L'encre a donc, en vertu de ses propriétés matérielles, des connexions historiques significatives avec le phénomène de l'ivresse (propriétés connues de l'Occident, qui en fait, chez Robert Burton entre autres, l'expression matérielle de la bile noire de la mélancolie⁶⁵⁰, cf. note 75). À la modernité, les Orientaux découvriront que l'huile recèle aussi son propre potentiel d'enivremens poétiques.

10.2 Kazuo Shiraga : le théâtre de la chair, le jeu de l'ivresse

Le très cérébral Duchamp se plaisait à dire : « Les peintres peignent parce qu'ils aiment l'odeur de la térébenthine » (Perpère 2013 : 18). Adressée aux artistes s'entêtant à pratiquer un

⁶⁴⁸ L'usage de l'encre, comme le remarque André Masson, nécessite aussi de travailler à plat : le liquide ne doit en aucun cas s'écouler vers le bas du subjectile, devant plutôt le pénétrer, l'imprégner (Masson 1975 : 86).

⁶⁴⁹ Niu Chen, calligraphe du 10^e siècle, fréquentait les tavernes où il s'enivrait avant de réaliser des œuvres qui, dit-on, lui auraient permis d'emprunter de l'argent pour boire encore davantage. Le moine Tse-jen aurait fait preuve de moins de retenue : après s'être enivré sur la place du marché de Yung-chia, il aurait trempé une serviette dans l'encre pour maculer la surface d'un mur fraîchement plâtré (Lachman 1992 : 502). Cette anecdote n'est pas sans rappeler le passage d'un poème de Su Shih où le poète (et théoricien) écrit à un ami : « When my empty bowels receive wine, angular strokes come forth, / And my heart's criss-crossings give birth to bamboo and rock. / What is about to be produced in abundance cannot be retained, / And will erupt on your snow-white walls... » (Bush et Shih 1985 : 218).

⁶⁵⁰ Voir Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris : Seuil, 2012.

« art rétinien » devenu désuet, la boutade de Duchamp pourrait caractériser la démarche du peintre Kazuo Shiraga : « Even since I could remember », révélera-t-il dans une entrevue tardive, « my father was into oil painting and my house was filled with the smell of turpentine. Soon, I followed his example and started painting in oil » (Tomii et McCaffrey 2009 : 66). Shiraga, artiste japonais qui constituera notre dernier arrêt dans notre étude des expérimentations picturales de l'ivresse, n'est donc pas conduit à la pratique de la peinture par une volonté d'expression ou de représentation, mais par l'odeur intoxicante du médium. L'artiste est séduit par les huiles de la peinture occidentale, substances visqueuses⁶⁵¹, parfois épaisses, toujours odoriférantes, qui ne se rattachent pas d'emblée aux abstractions de l'écrit, mais à l'animalité du corps humain, à la chair⁶⁵².

10.2.1 L'école de la chair outragée : une catastrophe de la peinture

Shiraga développe cette passion pour l'irrationnalité sensible (corps ou matériau, tout ce qui est soit incompréhensible, soit imprévisible) à un moment particulier de l'histoire japonaise. Durant son adolescence, le culte de l'empereur divinisé est à son apogée. L'idéologie impérialiste qui infléchit alors toutes les conduites (sociales aussi bien que privées) se fonde sur l'idée d'un corps national abstrait [*kokutai*] qui englobe dans un grand tout, éternel et illimité, chacun des individus qui le composent, et sur le rejet du corps charnel, sensible et pulsionnel [*nikutai*] (Ritter 2015 : 27). La multiplication des opérations militaires du Japon dans le Pacifique ainsi que l'engagement de la nation dans le conflit mondial à la fin de l'année 1941 conduisent cependant toute une génération d'artistes nés peu après la fin de la Première Guerre mondiale à faire la découverte bouleversante de la chair sensible. Des auteurs tels que Ango Sakaguchi, Taijirō Tamura et Yukio Mishima contribuent ainsi à la création d'une littérature qui sera qualifiée de *nikutai bungaku*, ou littérature de la chair. Pour ces créateurs, le recentrement de l'expérience sur le *nikutai* a une véritable portée politique, comme le résume l'historienne de l'art Ming Tiampo :

⁶⁵¹ Autour de 1953, il aurait imaginé des toiles « aussi glissantes et insaisissables que des concombres de mer » (Tomii et McCaffrey 2009 : 12).

⁶⁵² Willem de Kooning, dans « The Renaissance and Order », a écrit : « Flesh was the reason why oil painting was invented ».

For these *nikutai* or “flesh” writers, the carnal body was the site of resistance to the abstract ideology of wartime *seishin* and the locus of *shutaisei*. The flesh evoked by these artists and writers was not transcendental, nor was the physical body offered as a new ideology. Rather, the body was seen as an ugly, flawed, contingent, at times even despicable source of desire and drives that was nevertheless understood as the origins of authenticity and individuality and thus a rejection of wartime feudalism (Tiampo 2013 : 390).

Comme beaucoup de ses contemporains, Shiraga découvre la chair dans le contexte de l’apogée et de l’effondrement de l’idéologie impériale. N’ayant pas été appelé à combattre à l’étranger, la révélation du corps viendra pour lui des suites des bombardements alliés sur Ōsaka en 1945. En entrevue, il en évoquera le souvenir à Tiampo :

I just saw people covered with blood. I just saw war victims and Osaka burnt to the ground. A lot of people, totally smeared with blood, soot, and mud were coming to Osaka Castle for help. To put it precisely, when I stayed in Osaka Castle,... I saw a lot of bombed-out landscapes, people who were crying loudly, people who were standing around, still shell-shocked, people who were bleeding and even people who were almost dying. This part of my memories was materialized in my works (Tiampo 2003 : 177).

S’impose alors définitivement au peintre l’incompatibilité entre l’horreur du réel et les possibilités représentationnelles de l’art traditionnel japonais, entre les outrages de la chair en lambeaux, sanguinolente, et la limpidité d’un médium comme l’encre. Progressivement, Shiraga délaisse les acquis de sa formation en peinture japonaise traditionnelle (*nihonga*).

Souffrant d’une affection qui le confine au lit pendant la moitié de l’année 1946, l’artiste se familiarise avec la peinture d’Occident, dont il dégage les deux grandes tendances à l’aide des écrits d’Usaburō Toyama : celle des œuvres « logiques, naturalistes et réalistes » opposées aux œuvres « illogiques, mentales et pathétiques », tendances que Toyama fait correspondre aux catégories nietzschéennes de l’apollinien et du dionysiaque. « Selon lui, les œuvres apolliniennes sont des observations de l’intelligence tandis que les œuvres dionysiaques regorgeraient d’éléments de la volonté pathétique⁶⁵³ ». Au sortir de la convalescence, Shiraga sait qu’il se rattachera au second pôle : il se donne même la mission « d’atteindre le point ultramoderne de l’école pathétique » (Shiraga 1989 : 2).

⁶⁵³ Shiraga voit ces deux tendances être illustrées respectivement par Mondrian, Kandinsky et Klee (pour la voie apollinienne) et Hartung et Soulages (pour la voie dionysiaque) (Tomii et McCaffrey 2009 : 13).

À partir de mai 1950, l'artiste montre ses premières œuvres personnelles aux expositions de la Shinseisaku Art Society; il s'agit, dans l'ensemble, de compositions oniriques librement inspirées des récits fantastiques d'E.T.A. Hoffmann. Une violence réelle, bientôt, vient déchirer la trame tranquille du rêve : « One day I made a mistake when I was making one of them », raconte Shiraga au sujet de ces œuvres de jeunesse, « so I quickly erased that part with a knife » (Ritter 2015 : 125). Ce geste d'effacement déclenche une recherche frénétique du degré zéro de la peinture⁶⁵⁴ : Shiraga fait ainsi le vœu de recommencer « with an empty slate, to discard all formal elements and start from zero » (Kunimomo 2013 : 175). En novembre 1952, il fonde avec quelques amis un groupe avant-gardiste du nom de *0* [*Zero-kai*]⁶⁵⁵.

Comme le proposait Dubuffet dans ses « Positions anticulturelles », Shiraga se met à se départir des « vêtements » de la culture, accoutrements de conventions et d'habitudes ne convenant plus à une époque en mal d'instinct et de délire (Dubuffet 1967 : 94). Commentant cette période, le peintre japonais écrit en 1955 :

When I discovered what seemed to be my disposition and began to consider taking off all ready-made clothes and becoming naked, the figures blew away and the technique slid off my painting knife and split in two (Shiraga 2015 : 279).

Poussant au plus loin son désapprentissage des techniques artistiques, Shiraga se refuse à tout ce qui pourrait le reconduire à la représentation. Les yeux clos, il applique l'huile avec ses doigts. Du haut jusqu'au bas de la toile, il sillonne l'espace, labourant la surface en prenant soin de ne laisser aucune zone vide [Figure 72]. La monotonie de son geste fait écho à la monochromie du pigment choisi; le champ pictural de ces œuvres est rouge, exclusivement et excessivement rouge, couleur qu'il associe au sang qui continue de s'écouler, de rutiler, lors même que le sujet a perdu sa puissance volitive :

I narrowed the colors down to crimson lake — that was my favorite color. The reason I liked it was that it somehow seemed to reek of blood, and I was attracted by the French

⁶⁵⁴ Le point de départ de cette recherche est contemporain de l'essai de 1953 de Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*.

⁶⁵⁵ Le groupe participe de l'injonction du peintre Tarō Okamoto, qui en 1948 invitait les plasticiens à « tout détruire avec une énergie aussi monstrueuse que celle de Picasso, afin de reconstruire le monde artistique japonais » (Aslan et Picon-Vallin 2002 : 29).

word *garance*, which also reminded me of blood. Then I [...] used red paint in my pictures, and for a while there it was just red, red, red⁶⁵⁶ (Ritter 2015 : 126).

Depuis la fracture du rêve apollinien, c'est le matériau, et non l'artiste, qui dicte la marche à suivre. En 1954, l'accumulation excessive d'huile pousse Shiraga à poser le subjectile sur le sol. Par esprit de jeu⁶⁵⁷, dans une logique d'expérimentation débridée, il commence à appliquer l'huile avec ses pieds. Exaltante découverte qui ne se traduit pas immédiatement par l'euphorie de la danse : les pieds reprennent le mouvement hypnotique des doigts, traçant des sillons réguliers, continuant à racler la surface [Figure 73].

Figure 72 (gauche) – Kazuo Shiraga, *Aka III*, 1953, huile sur toile, 159 x 130, Collection Matsumoto Co., Ltd., Tōkyō [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Figure 73 (droite) – Kazuo Shiraga, *Work I*, 1954, huile sur papier, 109 x 77,5, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Aussitôt qu'il pose les pieds sur la surface huileuse, Shiraga réalise qu'il lui est difficile de garder son équilibre. Ce qui devait être le comble de la simplicité s'avère donc assez

⁶⁵⁶ On pense ici à Baudelaire : « Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse » (Baudelaire 1999, II : 446). Et Francis Carco disait d'Utrillo, ce peintre alcoolique, que « le rouge le fascinait » (Carco 1956 : 26)...

⁶⁵⁷ Deux photographies de 1955 montrent l'artiste dans son atelier en train de réaliser une peinture aux pieds. Il semble s'amuser de la loufoquerie de sa démarche; le sourire aux lèvres, il affiche une attitude aux antipodes de la concentration héroïque qu'il affectera à partir de 1957.

éprouvant sur le plan poïétique. À l'automne, il décide d'accrocher au plafond de son atelier une corde lui permettant de glisser sans risque de chute sur le support. Le dispositif, bien qu'il émane d'une considération pratique (au même titre que la disposition du subjectile au sol), contribue à libérer le corps du peintre de son assujettissement au regard : « Once my feet are on the canvas, my eyes are free and I am no longer conscious of my intellect », explique Shiraga (Kung 1966 : 109). Il s'agit moins pour le peintre de museler son regard — Shiraga révèle qu'il regarde la toile 40% du temps (Tomii et McCaffrey 2009 : 64) — que de le réincarner : « It felt as though the scales dropped from my eyes », dira-t-il de sa découverte de la peinture aux pieds, « I felt cheered up, happy, and exhilarated⁶⁵⁸ » (Tomii et McCaffrey 2009 : 13) [Figure 74].

Figure 74 – Kazuo Shiraga dans son atelier, 1955 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En entreprenant de peindre avec les pieds, Shiraga exacerbe une qualité de l'image restée latente dans l'œuvre de Pollock, et que Deleuze avait analysée dans *Logique de la sensation* en

⁶⁵⁸ Difficile de ne pas voir une correspondance avec la poïétique dionysiaque que développe Nietzsche au sortir de sa convalescence. Dans un poème du *Gai savoir*, le philosophe note : « Je n'écris pas seulement de la main, / Mon pied lui aussi veut toujours faire le scribe. / Ferme, libre et vaillant, il se met à courir / Tantôt à travers champs, tantôt sur le papier » (Nietzsche 1970, V : 42).

recourant au concept du « diagramme ». Cherchant à faire état d'un plan pictural opposé aux codes signifiants de la peinture abstraite (c'est-à-dire aux langages, aux systèmes et aux structures binaires d'un Kandinsky ou d'un Mondrian), le philosophe définit le diagramme, en peinture, comme « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs » (Deleuze 2002 : 95). Asignifiants, ces lignes, ces zones, ces traits et ces taches ne s'adressent pas à un œil désincarné, outil d'un entendement à la recherche de sens. Le diagramme, écrit Deleuze, doit être entendu comme « une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires » :

C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. [...] Et surtout ce sont des traits manuels. [...] C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient pour une part le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui, et le rendait d'avance figuratif (Deleuze 2002 : 94).

Le diagramme marque donc « *l'imposition d'un espace manuel violent* » (Deleuze 2002 : 120), c'est une « zone frénétique où la main [*note de l'auteur : et pourquoi pas le pied?*] n'est plus guidée par l'œil et s'impose à la vue comme une autre volonté, qui se présente aussi bien comme hasard, accident, automatisme » (Deleuze 2002 : 129).

Le dispositif de la corde mis au point par Shiraga permet précisément de secouer la subordination du tableau en devenir à l'opticalité de l'écran dressé, c'est-à-dire à toute appréciation désincarnée, que ce soit celle de la figuration ou bien celle du code abstrait. Mais, contrairement à des peintres comme Francis Bacon⁶⁵⁹, qui travaillent à réinjecter le diagramme dans la composition, Shiraga (à l'instar des artistes de l'expressionnisme abstrait ou de l'art informel, de Pollock ou de Dubuffet) produit un tableau qui est tout entier diagramme, où « la

⁶⁵⁹ Deleuze et Bacon, Greenberg et Pollock, Sartre et Wols : dans chacun de ces cas, nous voyons un penseur connaissant l'expérience éprouvante de l'alcoolisme se prendre de sympathie pour un peintre notoirement alcoolique. « I've never known an alcoholic I didn't like », a révélé Greenberg à Jeffrey Potter, « I've never known one that didn't have *something* in him » (Potter 1987 : 219). Si Greenberg rejette violemment la dimension poétique de l'ivresse chez Pollock, Deleuze préfère ne pas s'attarder à l'alcoolisme de Bacon, lui qui a par ailleurs affirmé que « du point de vue de la peinture, l'alcool n'a pas vraiment été un stimulant, sauf peut-être en de rares occasions » (Bacon 1992 : 135-136). Pour sa part, Sartre dira en entrevue avec Michel Sicard (*Obliques*, 1980), qu'« un peintre qui boit n'est rien sans la boisson. Wols était un homme buvant et qui peignait ayant bu : il ne le disait pas clairement, mais on pouvait l'apprendre là [*dans ses œuvres*] » (Flahutez et Egaña 2013 : 11).

géométrie optique s'effondre au profit d'une ligne manuelle, exclusivement manuelle » (Deleuze 2002 : 98). Le corps n'est plus représenté, il remplit l'œuvre à l'exclusion de toute autre chose. La « catastrophe des données figuratives et probabilitaires » est chez Shiraga totale, définitive⁶⁶⁰. En un certain sens, ce degré zéro de la peinture donne la réponse plastique aux paysages bombardés qui auraient tant marqué le peintre, aux « cicatrices nues des rues éventrées⁶⁶¹ » (Kung 1966 : 109) qui se donnent comme autant de traces douloureuses d'une absurde tragédie.

10.2.2 Du vertige du degré zéro à l'ivresse partagée : un festival de la peinture

Le cheminement de Shiraga vers une expression picturale pleinement charnelle (corps et peinture se confondent au point où nous pourrions tout aussi bien dire « une expression charnelle pleinement picturale ») s'opère, comme nous l'avons évoqué, parallèlement à l'effondrement spectaculaire du Japon impérial; peut-être n'est-il pas anodin qu'un peintre d'une nation étêtée par l'abdication de son empereur finisse par retrouver les pieds⁶⁶². De manière générale, la situation du Japon après 1945 correspond à celle de l'Allemagne en 1918, une situation que Benjamin décrivait, dans *Sens unique*, comme « un processus d'anéantissement dont le vertige négatif ne pourra être surmonté que dans une ivresse révolutionnaire, c'est-à-dire une ivresse en *communauté* » (Benjamin 1988 : 229). Et effectivement, c'est dans la participation à des activités de groupe que Shiraga trouvera le moyen de donner un sens à sa catastrophe picturale.

En avril 1955, Shiraga est invité, avec ses collègues de *O*, à rejoindre Gutai⁶⁶³, une association artistique du Kansai qui s'était formée six mois plus tôt. Fondée par Jirō Yoshihara, et comptant à ses débuts une vingtaine de membres, Gutai servira au cours de ses quinze ans d'existence de plateforme pour les artistes les plus novateurs du Japon. À la fin de l'année 1956, Yoshihara, principal porte-parole du groupe, précise dans un manifeste les trois axes guidant la

⁶⁶⁰ Si Deleuze tient à faire du diagramme une « expérience proprement picturale » (et non psychologique), il admet que cette expérience peut avoir « une grande influence sur la vie psychique du peintre » (Deleuze 2002 : 96).

⁶⁶¹ Dans une entrevue réalisée dans les années soixante, il affirmait déjà : « When I returned from the service I was shocked at the extent of wartime destruction. The naked scars of the war-torn streets and the starving people moved me to paint » (Kung 1966 : 109).

⁶⁶² « Les pieds entêtés / Fouillant les entrailles », dit un poème de Gilbert-Lecomte (Gilbert-Lecomte 2015 : 52).

⁶⁶³ En japonais, le mot s'écrit 具体, néologisme formé des caractères désignant « outil » et « corps » et se traduisant approximativement par « concret ».

démarche de Gutai : l'approche du groupe est multidisciplinaire, matiériste et poétique. En opposition avec la « démarche centripète de l'abstraction » formaliste, les artistes de Gutai font exploser le carcan rigide de la peinture en multipliant les contacts avec la matière afin de la faire parler de sa propre voix. Ils s'inscrivent ainsi dans la continuité des développements matiéristes de l'expressionnisme abstrait : « I have respect for the works by Pollock⁶⁶⁴ and Mathieu », écrit Yoshihara, « In these works, the substance, i.e. the oil paint or the enamel itself, lets out screams ». Mais de ces deux peintres, c'est peut-être surtout la liberté poétique que retient Gutai : « There is no telling how many tens of thousands of Pollocks appeared after Pollock, but his glory never fades away. It is the discovery that is esteemed » (Gutai 2010 : 219).

Cette apologie de la nouveauté ne s'inscrit pourtant pas dans un avant-gardisme orthodoxe, inquiété des visées prospectives : l'atmosphère de création du groupe, comme le démontrent ses expositions collectives, est plus ludique que rigoriste et programmatique. Joyeuses, libres, et dépourvues de contenu politique apparent, les manifestations Gutai — tout particulièrement l'exposition en plein air de juillet 1955 — se rapprochent davantage de l'exubérance carnavalesque que de la solennité contemplative de la galerie ou du musée. Mais il sied mieux à leur contexte d'origine de les rattacher, comme l'a fait Ming Tiampo, aux festivals japonais, les *matsuri*. Ces fêtes sacrées, qui prennent des formes variées suivant les coutumes régionales, visent par le rite et par l'art, par la danse, la musique et l'ivresse, à ressouder les liens entre le monde spirituel et le monde humain. Comme le carnaval au Moyen-Âge, le festival est aussi une valve que l'on ouvre régulièrement pour relâcher un peu de la pression accumulée dans le système. L'improductive ivresse, dans la fête, dans la *matsuri*, dans l'art, vient donc revitaliser l'économie sociale : « tout exubérance », note Roger Caillois, « manifeste un surcroît de vigueur qui ne peut qu'apporter l'abondance et la prospérité au renouveau attendu » (Caillois 1950 : 151). Tant la *matsuri* que l'exposition Gutai s'inscrivent dans une logique de la dépense, de l'extase et de l'ébriété régénératrices. Pour la génération d'après-guerre, une telle manifestation montre la possibilité d'opérer la catharsis des affects négatifs liés au conflit armé.

⁶⁶⁴ Yoshihara avait pu voir l'œuvre du peintre américain dès 1951, alors qu'étaient montrés *Number 11* [1949] et *Number 7* [1951] au Osaka Municipal Museum of Art lors de l'exposition *Contemporary Painting of the U.S. and France*. C'est en termes élogieux qu'il les décrit dans un compte rendu. Selon Tiampo, Yoshihara aurait aussi consigné dans un carnet de « copieuses remarques » sur l'article « Pollock Paints a Picture » de Robert Goodnough. Shiraga, qui visita vraisemblablement la même exposition, trouvait « jolis » les Pollock, mais préférait les empâtements plus sensuels de Kline et de Motherwell, « beaucoup plus forts », selon lui. C'est Dubuffet, toutefois, qui lui laisse la plus vive impression (Tomii et McCaffrey 2009 : 13-14).

La *matsuri* est, à bien des égards, une fête dionysiaque⁶⁶⁵ où le monde divin est invoqué à l'aide de l'ivresse, cette force qui contribue à briser le carcan des déterminations sociales et politiques. L'exemple choisi par Tiampo pour étayer sa comparaison des expositions Gutai et des *matsuri* est celui du *Kurama no hi*, une fête du feu, à propos de laquelle elle écrit :

Singing, chanting, drinking, beating drums, bells, and playing flutes, the participants — for there are no spectators that do not become participants — enter a liminal zone of interaction where fire burns away inhibitions, allowing the violent, the licentious, and the animal to escape. At the culmination of the festival, the torches are brandished up the steps of the Kurama shrine, where hundred of intoxicated, aroused, and scantily clad men stand under a shower of purifying cinders and sparks until the pain of the burns becomes too much to endure⁶⁶⁶ (Tiampo 2002 : 46-48).

Dans la *matsuri* comme dans la tragédie, « il n'est pas un spectateur qui ne devienne participant ». Le monde divin n'est pas que représenté; dans l'ivresse, il devient réalité. La présentation ritualisée du mythe implique le sujet et, le faisant sortir de sa stupeur, le pousse à l'action. La *matsuri*, c'est l'ivresse de participer à un événement qui transcende les limites ordinaires. Déterminant dans la vie et l'œuvre de Yukio Mishima, cet aspect de la *matsuri* est explicité par le romancier dans *Le soleil et l'acier* :

Quand j'étais petit garçon, je regardais les jeunes gens porter en cortège les châsses mobiles par les rues, lors de la fête locale des reliques. On les voyait enivrés de leur rôle au point de s'y abandonner de façon ineffable, en détournant la tête (Mishima 1993 : 16).

Cette ivresse de l'action semble donc tenir en parts égales de l'intoxication éthylique et de la contagion affective de la foule : l'ivresse originelle, celle qui s'oppose depuis toujours à la

⁶⁶⁵ Watsuji Tetsurō, l'une des figures les plus marquantes dans le paysage philosophique japonais du 20^e siècle, l'avait remarqué, lui qui avait publié en 1913 une grande étude sur Nietzsche. Le philosophe allemand voyait dans la fête le moyen de dépasser le caractère étriqué de la conception moderne de l'œuvre d'art : « À quoi bon tout l'art de nos œuvres d'art, si nous en venons à perdre cet art supérieur qu'est l'art des fêtes! Autrefois toutes les œuvres d'art se trouvaient dressées sur la grande avenue des fêtes de l'humanité, en tant que signes et monuments commémoratifs de ses instants de haute félicité (Nietzsche 1970, V : 116). Une fête, c'est une tragédie sans le mythe.

⁶⁶⁶ L'anthropologue Herbert Plutschow décrit comme une fête de l'ivresse la première phase de l'organisation structurelle de la *matsuri*, celle du *kami oroshi*, ou invocation de la divinité. Dans son ouvrage sur cette célébration, il rapporte le témoignage de Fosco Maraini, qui assista dans les années 1950 au festival du feu de Kurama : « People were shouting, singing, quarreling; bare shoulders, bare chests, bare buttocks, ecstatic faces, intoxicated faces, faces in pain, faces of fawns and satyrs, seethed and swirled like a sea in torment beneath showers of sparks that vanished in acrid smoke floating away into the black tree-tops » (Plutschow et O'Neil 1996 : 44-45).

fermeture du sujet individuel, c'est celle de la communauté⁶⁶⁷. Ou, si nous voulons rester fidèles à l'engagement corporel de Shiraga dans l'organisation structurelle de Gutai, groupe cohérent mais hétéroclite⁶⁶⁸ partageant une activité sans finalité politique, militaire ou religieuse particulière, nous dirions l'ivresse de l'équipe. Mishima affirmera n'avoir compris que plus tard, en suivant son souvenir de la *matsuri* que :

c'était seulement dans l'équipe — en partageant la souffrance de l'équipe — que le corps pouvait s'élever à cette hauteur d'existence à laquelle l'individu seul ne pouvait jamais atteindre (Mishima 1993 : 100).

De même, l'implication de Shiraga dans Gutai relève moins de la dissolution d'une singularité dans un ensemble (ce qu'on exigeait du kamikaze dans l'idéologie du *kokutai*) que de l'accroissement de sa force propre. Comme l'écrit Ming Tiampo :

Gutai articulated a new notion of the group that drew its direction from the autonomous individuals rather than the vertical, hierarchical dictates of the group leader or government official (Tiampo 2013 : 391).

Gutai est, pour Shiraga, comme cette corde qu'il suspend au plafond de son atelier, et qui ne permet d'affranchir son corps que dans la mesure où elle le restitue à l'horizontalité.

D'ailleurs, le premier réflexe de l'artiste vis-à-vis des structures verticales trop rigides est de tenter de les abattre. Dès la première manifestation Gutai, tenue du 25 juillet au 6 août 1955 sur les berges de la rivière Ashiya, et intitulée « Exposition expérimentale d'art moderne en plein air comme défi au soleil de plein été ». Shiraga profite de la licence offerte par l'action collective et dispose en forme de cône dix poteaux de bois peints en rouge de quatre mètres de longueur chacun. Armé d'une hache, il pénètre à l'intérieur de la structure et assène des coups violents sur chacun des poteaux [Figure 75]. À l'euphorie de la glisse picturale sur le plan horizontal correspond une frénésie de la confrontation sur le plan vertical; observation qui se confirme dans

⁶⁶⁷ L'ivresse, dans la culture japonaise, est une force irrationnelle permettant d'atteindre une forme de communication plus directe et qui contribue à éliminer « the barriers of hierarchy between the participants and to create a frame for egalitarian relations » (Partanen 2006 : 191). Elle permet de transpercer le « mur de l'étiquette », ce mur que semble enfoncer symboliquement Saburō Murakami lors de la première exposition du groupe à Tōkyō, lorsqu'il s'élançait à travers une série d'écrans de papier.

⁶⁶⁸ Michel Tapié, « Hommage à Gutai », *Gutai* 8, 29 septembre 1957 : « Je ne pense pas qu'il soit possible à ce jour de trouver un seul autre groupe dans le monde valable et à l'état de "groupe" et polarisant localement un tel nombre d'éléments hautement individués » (Bonnefoy, Clément et Sauvage 1999 : 215).

une action que Shiraga projettera de réaliser ultérieurement : « nailing the canvas to the wall, and frantically slashing it until I am worn out and drenched with sweat, with my heart almost exploding⁶⁶⁹ » (Tomii et McCaffrey 2009 : 59). Lorsque la toile est au sol, le peintre glisse et laisse sa trace, lorsqu'elle est au mur, il l'attaque et la transperce : on voit bien que les deux orientations du subjectile impliquent des attitudes diamétralement opposées.

Figure 75 – Kazuo Shiraga, *Veillez entrer s'il-vous-plaît*, 25 juillet 1955 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Dans *Veillez entrer s'il-vous-plaît*, Shiraga retient la leçon la *matsuri* apprise par Mishima : que le corps singulier trouve une force nouvelle lorsqu'il est plongé dans une

⁶⁶⁹ Shiraga abandonne toutefois cette dernière idée qu'il juge trop près du travail contemporain de Lucio Fontana.

multiplicité, confronté à elle. Il expérimente aussi, dans cette action effectuée devant ses camarades de Gutai, une poïétique de l'effort : « It occurred to me that I might get something out of driving myself so relentlessly that I nearly collapsed », dira Shiraga en entrevue en 1985 (Ritter 2015 : 125). Il s'agit, comme dans la *matsuri*, de partager collectivement un état où la raison utilitaire cède le pas à la frénésie créatrice (et destructrice) du corps.

Mais la résonance de la *matsuri* dans la démarche de Shiraga n'est pas que structurelle. Lors d'une entrevue, il témoignera à Ming Tiampo de son importance toute personnelle :

When I was young, we used to have “Danjiri” matsuri in Amagasaki. Although the numbers decline every year, each neighborhood in Amagasaki has its own Danjiri... The religious floats in Matsuri can be roughly divided in four categories : Mikoshi, Horen, Dashi and Danjiri. Mikoshi are a sort of portable shrine. God is in each Mikoshi, making it shake and tremble. Danjiri are popular in fishermen's towns. They have wheels with a roofed main body, and look a bit like Japanese houses. They are about 25², so we don't carry Danjiri on our shoulders as with Mikoshi. Danjiri are so large that they must be dragged along the ground with ropes, and they often crash into each other. A lot of people are killed by these crashes. This is a bloody festival... a festival of fresh blood! Ever since I was a child, I have seen people dying before my eyes. Those moments were always impressive to me because most of the dying were half-naked fishermen with tattoos. When they were injured by the crashing Danjiri, vivid streams of fresh blood would pour down their tattoos. My parents ran a *gokuha* (a kimono fabric shop). The house opposite was used as an ad-hoc surgery, and during the festival, injured persons were carried in one after the other. In the worst cases, a door was used as a makeshift stretcher to carry out the injured. When they were carried in, most of them were still alive... but some of them were carried out of this house with their faces covered by a shroud of white cloth indicating their death. I though there was a fascinating beauty about seeing red blood streaming over the door board and dripping slowly down from a powerless dangling arm... the experience of the Bloody Danjiri in my infancy still exerts a strong influence on my art. I think my footpaintings totally express this influence (Tiampo 2002 : 56-58).

La *matsuri* comme festival du sang, de cette matière écarlate, fluide comme l'huile, qui continue à s'exprimer indépendamment de la volonté du sujet; la nécessité de l'effort collectif; la chair disposée sur un support horizontal, subjectile ou porte-brancard... on voit dans quelle mesure la peinture de Shiraga porte l'empreinte de la *matsuri*⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ « Au cours d'une *matsuri*, on dit qu'un esprit descend par l'axe vertical d'un arbre jusqu'à un danseur qui se trouve dessous, et qu'il le fait se mouvoir à son gré » (Aslan et Picon-Vallin 2002 : 20). Dans *Veillez entrer s'il-vous-plaît* comme dans la peinture aux pieds, le point de fuite déterminant l'action se trouve au-dessus de la tête de l'artiste (la rencontre des poteaux et l'ancrage de la corde au plafond). Le champ d'études se rapportant à la pratique de Shiraga gagnerait beaucoup à être enrichi des perspectives anthropologique et phénoménologique; nous croyons

Dans la *danjiri matsuri* [Figure 76], c'est surtout la mobilité, la vélocité, la force des jambes et les bras accrochés à une corde, qui permettent d'affronter le vertige de l'action. L'implication de Shiraga dans les interventions collectives de Gutai semble lui permettre d'en tirer la leçon. Se servant de la corde pour obtenir un effet de balançoire, le peintre se laisse maintenant emporter par le mouvement⁶⁷¹, glissant, tournoyant sur la surface huileuse de la toile. Les pieds ne servent plus simplement de contrepoints à des mains trop habiles; collaborant avec la force des bras, ils deviennent porteurs du dynamisme du corps.

Figure 76 – *Danjiri matsuri*, Kishiwada, 21 août 2015 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Le 9 avril 1956, dans une usine appartenant à Yoshihara, Shiraga fait la démonstration de cette nouvelle technique pour les journalistes du magazine *Life*⁶⁷² en réalisant une peinture aux

en l'occurrence qu'une analyse proprioceptive et/ou kinesthésique s'établissant à mi-chemin de la poïétique et des théories de l'art performatif contribuerait à cerner avec plus de profondeur la singularité de la peinture aux pieds.

⁶⁷¹ La réalisation d'une peinture aux pieds varie entre 15 et 30 minutes. Pris par la frénésie de l'action, Shiraga ne sait parfois pas s'arrêter au bon moment. C'est alors qu'entre en scène son épouse : « she comes upstairs, wondering how am i doing. I ask her how it is. She says, "not yet". Then i continue » (Tomii et McCaffrey 2009 : 64-65).

⁶⁷² « I didn't start out with the idea of making anything that dynamic. [...] But it got more and more dynamic because someone was filming me. [Laughs] » (Ritter 2015 : 128). L'objectif de la caméra, comme ce fut le cas chez Pollock, pousse le peintre à accentuer le côté spectaculaire de sa poïétique.

pieds accroché à une corde suspendue à un plafond beaucoup plus haut que celui de son atelier [Figure 77].

Figure 77 – Kazuo Shiraga fait la démonstration de sa technique de peinture avec les pieds, Yoshihara Oil Mill Factory, Nishinomiya, 9 avril 1956 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En se servant de l’ancrage fixe pour obtenir un mouvement tourbillonnaire, Shiraga devient un peintre toupie qui, par le dérangement kinesthésique, atteint le vertige, état dont Jean-Luc Nancy a fait l’analyse suivante :

Tournant sur soi infiniment, vertigineusement revenant sur son centre et ainsi, très exactement ainsi venant près de moi, tourbillonnant autour et au plus près de ma lourde immobilité. Tel est l’enivrement : cela se lève et ne se conclut pas⁶⁷³ (Nancy 2013 : 52-53).

⁶⁷³ Il y a, dans ce jeu du tangage, des flexions souples et accommodantes des jambes et de la résistance inflexible des bras, quelque chose de l’ordre de la griserie des tempêtes en pleine mer (rappelons-nous que Shiraga, dans son récit de la *danjiri matsuri*, avait surtout été frappé par la mort des pêcheurs). Paul Souriau, dans *La suggestion dans l’art*, donnait de ce rapprochement entre l’artiste et le marin quelques explications éclairantes : « Quand la mer est forte, mais encore maniable, le marin peut éprouver une sorte de joie sauvage à se faire porter par la rafale, à bondir sur ses lames, dans l’écume ruisselante. [...] Il en est de même pour l’artiste : la passion qui l’inspire, c’est le vent de mer qui gonfle sa voile. Qu’il se laisse aller! Mais dans cette ivresse de la lutte et de la vitesse, qu’il garde sa présence d’esprit, l’œil clair et la main ferme à la barre, ou il est perdu » (Souriau 1893 : 324).

Dans *Vertige de l'ivresse*, Véronique Nahoum-Grappe affirme que l'enivrement viendrait effectivement combler le besoin de vertige :

Tourner sur soi-même jusqu'à chanceler, pour le plaisir, c'est-à-dire très exactement pour rien, reste une énigme plastique : pourquoi la joie humaine choisit-elle l'élan, le soulèvement, le suspense, au-dessus du vide, du pire? Et pourquoi s'étonner de la séduction de l'alcool qui produit au moins mécaniquement son effet de vertige vide, dénué de contenu? (Nahoum-Grappe 2010 : 83).

Laissons pour l'instant en suspens cette allusion à l'ivresse de l'alcool, — nous y reviendrons en moment opportun. Il importe ici de remarquer que la corde accrochée au plafond ouvre une zone intermédiaire entre la station verticale et la station horizontale du corps, entre la victoire sur la gravité et l'affaissement complet. Le dispositif transforme le corps du peintre en bambou⁶⁷⁴, à la fois rigide et flexible, ployant mais ne se brisant pas, ne conjurant pas le vertige, mais jouant avec lui. Cette technique se traduit dans les œuvres, qui deviennent moins systématiques, plus cinétiques [Figure 78].

Figure 78 – Kazuo Shiraga, *Work II*, 1958, huile sur papier monté sur toile, 183 x 243, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe [ILLUSTRATION RETIRÉE].

⁶⁷⁴ Connu principalement pour ses représentations de bambous, Wen Tong, célèbre peintre chinois du 11^e siècle, avait élaboré une approche poétique particulière. Avant de peindre son sujet de prédilection, il faisait brûler de l'encens et entrait dans une contemplation méditative, cherchant, par une sorte d'autohypnose, à devenir aussi impersonnel que la nature elle-même. Le peintre et historiographe Su Shih écrit à son sujet : « When Wen T'ung painted bamboo, / He saw bamboo and not himself. / Not simply unconscious of himself, / Trance-like, he left his body behind. / His body was transferred into bamboo » (Bush et Shih 1985 : 212).

10.2.3 Une poïétique de l'empathie pour transfigurer la catastrophe

La quête du « point ultramoderne de l'école pathétique » de l'artiste se poursuit donc dans sa participation aux premières manifestations Gutai. Au début de l'été 1955, après la performance de *Veillez entrer s'il-vous-plaît*, Shiraga fait la promesse, à un journaliste du *Mainichi Shinbun*, d'aller encore plus loin et de « faire des tableaux en se roulant entièrement sur la toile » (Bonnefoy, Clément et Sauvage 1999 : 193). Le peintre aura l'occasion de tenir son engagement dès le mois d'octobre, alors que Gutai organise sa première grande exposition à Tōkyō. En prévision de l'événement, Shiraga se procure chez un briqueteur une grande quantité de plâtre pour mur (*kabetsuchi*) et de ciment. Le moment venu, il se dénude et plonge dans le mélange, livrant combat à la « boue » répandue sur le gravier⁶⁷⁵ [Figure 79]. Jirō Yoshihara, dans un compte rendu de l'exposition de Tōkyō, fait le récit de l'événement :

When Shiraga, with his naked body, began to attack the clay as in a duel, it started raining quite hard. He and all the audience were completely soaked. But all were so excited that they did not even notice. Several foreign reporters photographed Shiraga's face, smeared full of clay, and were themselves lying on their stomachs at the end (Gutai 2010 : 225-227).

La description de Yoshihara met en évidence le caractère dramatique de l'événement. Il y aurait certainement un rapprochement à faire avec les *Sept samourais*, film d'Akira Kurosawa qui avait connu un grand succès en salle l'année précédente : dans le dernier acte (d'une intensité inédite pour le cinéma de l'époque), une pluie abondante transforme le champ de bataille en terrain boueux où s'enlisent les combattants⁶⁷⁶.

Mais, pour le public moins familier du cinéma de Kurosawa, l'action de Shiraga ne pouvait manquer d'évoquer l'exemple plus traditionnel du festival de la boue (*doronko matsuri*), grande fête de la fertilité des sols se tenant lors de la saison des pluies, alors que le riz est planté [Figure 80]. Par ce rapprochement à la fois iconographique, formel, gestuel et temporel, Shiraga

⁶⁷⁵ Dans le *Combat contre la boue*, Shiraga semble brusquement mettre de côté sa passion pour la couleur rouge. Henry Miller, dans son apologie du peintre Abraham Rattner, fait une observation qui pourrait bien être appliquée à notre sujet d'étude : « Le rouge », écrit-il, « est le rouge en soi des choses, capable de s'exprimer en un million de variations et capable aussi de prendre la couleur de la boue » (Miller 1988 : 116).

⁶⁷⁶ Shiraga aurait-il vu le film, lui qui se passionnait pour tout ce qui se rapportait au monde des samourais? Il n'est peut-être pas nécessaire, ici, de postuler une influence directe : Michael Lucken a montré que l'image de la confrontation de l'homme à la boue est omniprésente dans la culture japonaise des années 1950 (Lucken 2001 : 185-186).

pourrait nous indiquer qu'il cherche maintenant à orienter sa « catastrophe » picturale vers une renaissance : la friche, ou le diagramme, est ici le nécessaire point de départ d'une nouvelle culture. Shiraga, à l'instar de Van Gogh, « laboure ses toiles comme le paysan le champ ». En ce qui concerne l'évolution de sa démarche picturale, le sens est appelé à germer, pousser et croître des sillons qu'il creuse sur la surface fertile du support en devenir.

Figure 79 – Kazuo Shiraga, *Combattre la boue*, 3^e exécution, octobre 1955 (1st Gutai Art Exhibition, Ohara Hall, Tōkyō) [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En sortant sa peinture de l'atelier, Shiraga lui confère une temporalité qui appartient au rituel, mais aussi au spectacle : l'artiste table ainsi sur l'immédiateté du partage affectif avec le spectateur. Bien qu'il se fasse ici le pionnier de l'art de la performance (il serait peut-être plus juste de le rapprocher du *butō*, danse d'avant-garde qui verra le jour au tournant des années soixante), Shiraga n'en délaisse pas moins sa qualité de peintre. S'il intègre à sa « boue⁶⁷⁷ » du ciment, c'est pour que la masse travaillée, triturée par le corps, puisse se solidifier et ainsi être

⁶⁷⁷ Sartre consacre les dernières pages de *L'être et le néant* à l'exploration phénoménologique du visqueux. À mi-chemin du solide et du liquide, du stable et du fuyant, le visqueux, dit-il, « représente comme une coupe opérée dans un changement d'état ». Le philosophe propose donc d'étendre le champ d'application du visqueux au-delà de la description d'états strictement matériels. Il évoque ainsi une conscience qui, « par empâtement de ses idées », « deviendrait visqueuse » (Sartre 1943 : 654) : « horrible condition », affirme-t-il, dont les « psychoses d'influence nous donnent la meilleure image » (Sartre 1943 : 657).

présentée aux visiteurs de l'exposition [Figure 81]. Ceux-ci sont invités à toucher l'amas figé de matière afin de communier avec ce que l'artiste avait pu ressentir lors de l'exécution; preuve que le rapport esthétique privilégié par Shiraga, comme c'était le cas chez Pollock, est d'abord celui de l'empathie. Comme il l'explique dans l'un de ses textes théoriques de 1956 : « As soon as I see my own work, or that of some other artist, I begin to visualize the artist's physical constitution, without worrying any more about the work » (Gutai 2010 : 227). L'œuvre, par conséquent, fonctionne toujours comme le truchement du corps de l'artiste⁶⁷⁸, de sa chair — chair jouissante dans le mouvement tourbillonnant d'une peinture aux pieds, chair souffrante dans le cas des torsions pénibles dans le gravier.

Figure 80 – *Doronko matsuri*, Yotsukaidō, préfecture de Chiba, 2002 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

En effet, la production de Shiraga prend parfois la forme d'un théâtre de la cruauté où l'observateur est appelé à partager la souffrance de l'artiste, à faire avec lui l'expérience d'une douleur auto-infligée⁶⁷⁹ : « it's funny to say this myself, but i frequently hurt myself », déclare

⁶⁷⁸ Dans un article rédigé pour la publication de Gutai, Shiraga note : « Although I am neither a doctor or a physiologist, I have long been obsessed with how art as the expression of *seishin* [*the spirit*] is contingent upon *nikutai* [*the body*] » (Tiampo 2013 : 390).

⁶⁷⁹ Il rajoute : « then, a sadistic part of me sometimes emerges to hurt others, then it results in those works » (Tomii et McCaffrey 2009 : 65). Sadique dans son assaut de la matière, masochiste dans la futilité de son combat, Shiraga prône une esthétisation ambivalente de la violence. Plus ambivalente, du moins, que celle de la tauromachie, qui a fasciné nombre de peintres et d'écrivains de la première moitié du siècle. Dans celle-ci, la violence est unilatérale : la tauromachie, bien que risquée, potentiellement mortelle, doit mettre en scène la victoire de l'adresse humaine sur la

l'artiste, « Shall we call it masochistic? » (Tomii et McCaffrey 2009 : 65). La violence que s'inflige Shiraga et qu'il met en scène dans ses œuvres n'est pourtant jamais de nature autodestructrice. Ouvrant à un échange affectif, elle vient fonder une temporalité où un événement passé négatif, voire traumatique, est pris en charge et se voit donné une réalité effective et par conséquent maîtrisable. Le masochisme de Shiraga peut ainsi se comprendre comme une « sublimation inversée » visant à assimiler dans la chair individuelle (*nikutai*) la violence abstraite et généralisée perpétrée par le corps national (*kokutai*) durant la Seconde Guerre⁶⁸⁰. Le peintre, dans ses performances, cherche donc à incorporer une souffrance qui autrement serait restée diffuse, intangible : presque fictive. Car ce n'est que lorsqu'elle est rendue sensible que cette souffrance peut être l'objet d'un processus thérapeutique. Michel Maffesoli résume ainsi le rapport du masochisme orgiaque aux violences institutionnelles : « En s'incorporant ainsi de la violence, l'orgasme s'en protège, la ritualise et peut ainsi résister à la violence extérieure et monopolisée des institutions » (Maffesoli 1982 : 144). Nous pensons que les situations d'intensité corporelle dans lesquelles se place Shiraga participent d'une telle visée (que sert bien, en outre, la *matsuri*).

Figure 81 – Kazuo Shiraga posant devant le résultat de son combat contre la boue, octobre 1955 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

force brute de l'animal. La violence, pour Shiraga, opère déjà à double sens : si l'artiste imprime son corps dans la matière, la matière laisse sa trace sur le corps de l'artiste, qui sort meurtri de l'affrontement.

⁶⁸⁰ Shiraga semble avoir porté les séquelles de cette violence étatique : « When Shiraga first met the Gutai scholar Ming Tiampo, he recognized her to be of Chinese descent, and proceeded to open the interview by explaining, without provocation, that he did not kill any Chinese during the war » (Kunimoto 2013 : 160-161).

10.2.4 De la frénésie du combat à la transe shamanique : l'ivresse de l'acteur

« Si l'époque hésite entre Sade et Masoch », résume Laurence Bertrand Dorléac après avoir observé un ensemble d'expressions artistiques de la violence dans la décennie 1950, « disons qu'elle choisira finalement le second pour son ouverture d'esprit, son jeu, sa vocation à varier les rôles, sa tendance à la dépense purement gratuite, son humour peut-être » (Bertrand Dorlac 2004 : 14). Le « masochisme » de Shiraga recoupe chacun des traits énoncés ici par Bertrand Dorléac : l'humour, le jeu, la dépense... et surtout la propension à multiplier les rôles.

Figure 82 – Kazuo Shiraga, *Sambaso ultramoderne*, action réalisée le 29 mai 1957 dans le cadre de « Gutai Art on Stage », Centre Sankei, Ōsaka [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Visant à décloisonner les médiums artistiques dans des démonstrations spectaculaires et éphémères, Gutai permet à Shiraga d'explorer la théâtralité inhérente à sa démarche⁶⁸¹. Le 29 mai

⁶⁸¹ « Peut-être que s'il n'y avait pas eu le Gutai », dira Shiraga à Shigeo Chiba, « je n'aurais pas fait certaines choses. Et d'ailleurs, je n'aurais même pas pu les faire. C'est comme au théâtre, s'il n'y a pas de scène, il n'y a pas d'acteurs » (Chiba 1986 : 10).

1957, au Centre Sankei d'Ōsaka, le groupe délaisse le format traditionnel de l'exposition afin de présenter au public une variante exclusivement scénique de ses actions. Pour le numéro d'ouverture, Shiraga réalise une œuvre intitulée *Sambaso ultramoderne* [Figure 82]. Cette dernière, comme l'indique son titre, vise à réactualiser le *sambaso*, une danse cérémonielle du théâtre traditionnel (*kabuki* et *nō*) à forte connotation religieuse et qui est toujours inscrite en tout début de programme. Soit dit en passant, le *sambaso* est, comme le festival de la boue (*doronko matsuri*), associé à un rituel de fertilité marquant le début d'un nouveau cycle. Masqué, vêtu d'un étrange costume du même rouge sanguin que ses peintures aux pieds, et dans les manches duquel il glisse de longues tiges de bambous qui dynamisent et amplifient ses mouvements, Shiraga exécute devant le public une danse insolite reposant sur l'ondulation des bras et l'ancrage des jambes au sol⁶⁸². Par sa mise en scène d'une dialectique de la résistance et de la mobilité, le *Sambaso ultramoderne* s'inscrit dans la continuité des peintures aux pieds, dont il accuse et prolonge la dimension théâtrale.

Après s'être dépouillé de la culture pour faire subir à la peinture une catastrophe qui correspond dans l'univers artistique aux destructions de la guerre, Shiraga fête maintenant la renaissance de la peinture en multipliant les déguisements. Dans un premier temps, il y a eu celui du guerrier, porté pour la performance *Veillez entrer s'il-vous-plaît*. En octobre 1955, Yoshihara avait d'ailleurs remarqué tout le soin apporté par Shiraga dans la composition de son rôle : « he got himself a wonderful example of an axe which he polished every day » (Gutai 2010 : 225). Puis, c'est le personnage du lutteur qu'adopte Shiraga pour son combat contre la boue, où le peintre semble avoir voulu concrétiser la métaphore d'Harold Rosenberg faisant de la toile une arène. Plus que le lieu symbolique de l'affrontement du peintre et de la matière, l'œuvre devient pour Shiraga la scène d'une véritable lutte, le combat du pugiliste trouvant son parallèle dans celui du soldat moderne devant ramper dans le borbier des tranchées : « I want to paint », écrit Shiraga dans un texte publié à l'occasion de la performance, « as though rushing around a battlefield, exerting myself to collapse from exhaustion » (Tomii et McCaffrey 2009 : 59).

Nous ne saurions non plus oublier la figure du chasseur qu'emprunte le peintre lorsque, en 1963, il se procure une arme automatique pour aller traquer le sanglier sauvage dans les monts

⁶⁸² Le lien avec le *butō* est encore une fois on ne peut plus évident : « dans la danse académique, les pieds s'efforcent d'arracher le corps à la terre. Dans la danse japonaise, au contraire, ils l'y attachent. Le pied tient dans le *butō* un rôle fondamental. Il entre en contact avec l'énergie tellurique, il transmet une revendication, il positionne le corps, induit une façon de marcher » (Aslan et Picon-Vallin 2002 : 67).

boisés avoisinant Amagasaki, sa ville de résidence. De ce gibier très difficile à prendre, Shiraga compte utiliser la dépouille pour l'une de ses peintures aux pieds. Après plusieurs tentatives infructueuses, il doit finalement acheter chez un boucher la peau qu'il montera sur une toile pour ensuite y étendre grossièrement, à l'aide de ses pieds, une huile de la couleur du sang coagulé. Intitulée *La chasse au sanglier* [Figure 83], l'œuvre accompli, sous forme de compromis, l'intention affichée six ans plus tôt par Shiraga d'utiliser des organes d'animaux (estomac, intestins, foie, etc.) dans son travail⁶⁸³.

Figure 83 – Kazuo Shiraga, *La chasse au sanglier II*, 1963, huile et fourrure sur panneau, 183 x 204, Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Il faut, avant de reprendre le fil de notre démonstration, commenter brièvement ce recours à la viande chez un peintre fasciné par la chair. Dans *Logique de la sensation*, Deleuze écrit que « la viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion »

⁶⁸³ Yoshihara, rebuté par le caractère grotesque du projet, avait mis son veto à sa réalisation.

(Deleuze 2002 : 30). Si l'on se rapporte à l'analyse de l'alcoolisme dans *Logique du sens* (celle-là qui nous a servi à préciser le rapport de Pollock à la boisson, cf. p. 411), il y aurait donc une ivresse de la viande, ivresse d'un état intermédiaire où transite l'affect, centre mou empathique où l'individu (Pollock, Bacon, Shiraga) peut s'identifier, comme l'écrit F. Scott Fitzgerald dans *The Crack Up*, aux « objets de son horreur ou de sa compassion » (Deleuze 1969 : 184). S'ajoutant au nombre des dispositifs de modulations (les techniques d'intensité) et de transformations affectives conçus par Shiraga, la viande induit ainsi une sorte d'ivresse empathique : comme le note Tiampo, on peut très bien imaginer la sensation du contact des orteils du peintre avec le pelage dru de la dépouille du sanglier, et même entendre l'étalement vigoureux de l'huile épaisse et sirupeuse sur la surface inégale du subjectile. L'empathie n'est pas qu'opérante sur le plan de l'esthétique. Elle entre aussi en ligne de compte dans la réalisation de *La chasse au sanglier* : l'artiste est non seulement le chasseur qui suit la trace de l'animal⁶⁸⁴, mais aussi la proie qui laisse la trace. Il s'agit peut-être ici encore de s'incorporer une violence passée, de la jouer, afin de pouvoir l'interpréter et éventuellement la surmonter. La trace laissée par Shiraga-chasseur, si elle pointe vers le moment de la genèse de l'œuvre, renverrait donc aussi à événement traumatique indéterminé. Dans ce cas-ci, l'œuvre peut être rapprochée d'un rituel de purification manchou (territoire occupé par le Japon lors de la guerre) où le shaman, entré en transe, égorge un sanglier au son de tambours, ce rituel visant à rendre le monde « propre et pacifique pour toujours ».

La chair de l'animal, travaillée et mise en scène par Shiraga, ne fait toujours que renvoyer à la sienne propre, qu'il exprime de plus en plus à la manière de l'acteur, c'est-à-dire en incarnant des rôles. Du guerrier au soldat en passant par le lutteur et le chasseur, tous les déguisements adoptés par le peintre sont associés à des figures types de la masculinité : « Shiraga's radicality was imbued with a deliberately over-determined sense of masculine identification », observe Namiko Kunimoto, qui voit dans cette rhétorique viriliste la réponse identitaire et artistique à l'émasculatation du Japon suite à la défaite de 1945 (Kunimoto 2013 : 176). Kunimoto détecte partout les traces de cette réponse chez un artiste qui, avec les années, collectionnera aussi un

⁶⁸⁴ Pour Carlo Ginzburg, le « chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie » serait le premier conteur et, ainsi, le premier artiste (au sens poïétique du terme) : « Le chasseur aurait été le premier à “raconter une histoire” parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées pas sa proie, une série cohérente d'événements » (Ginzburg 1986 : 151).

ensemble d'objets liés à la masculinité : des couteaux et des sabres, des fusils⁶⁸⁵ — « I thought them very masculine [*otoko-rashii*] », admettra-t-il — et même des chapeaux de cowboys (Tomii et McCaffrey 2009 : 21; Kunimoto 2013 : 164). Kunimoto a trouvé une photographie de 1957 [Figure 84] où l'on voit Shiraga posant torse nu devant l'une de ses toiles aux pieds, en brandissant une épée de bois dans une attitude caricaturalement guerrière. Pour Kunimoto, un héroïsme viril fantasmé soutient la pratique des peintures aux pieds que Shiraga voudrait par ailleurs « imbued with a sense of power and grotesquery » (Tomii et McCaffrey 2009 : 21).

Figure 84 – Kazuo Shiraga posant devant l'une de ses peintures aux pieds, 1957 [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Shiraga n'hésitera pas, pour reconstruire sa peinture aussi bien que son identité, à renouer avec des modèles d'héroïsme plus traditionnels. Ces modèles sont ceux de la littérature de son enfance, et en particulier des histoires du classique chinois *Au bord de l'eau* (en japonais *Suikoden*), roman d'aventures relatant les exploits de cent huit bandits révoltés. Ayant peut-être vu des parallèles entre l'organisation de la bande d'insurgés du *Suikoden* et celle de Gutai, elle qui, comme nous l'avons vu, relève d'un travail d'équipe qui accueille et favorise les démarches les plus singulières, Shiraga se servira à partir de 1957 des noms et des surnoms des cent huit bandits pour intituler ses œuvres [Figure 85]. De purs champs en friche, de pures saillies-

⁶⁸⁵ En entrevue, l'artiste parle avec affection d'une arme automatique achetée à Tōkyō : « I bought this gun there and enjoyed looking at it and touching it » (Tomii et McCaffrey 2009 : 69).

témoignages d'expériences traumatiques, ses toiles deviendront portraits; comme quoi, dans la peinture moderne, la frontière est souvent poreuse entre la trace (le témoignage photographique) et l'aura (la présence du visage).

Figure 85 – Kazuo Shiraga, *Chiansei Kinhyoshi* [15^e axe terrestre : Le Léopard Multicolore], 1962, huile sur toile, 195 x 130, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Cependant, Shiraga a affirmé que les noms des bandits, qui se déclinent en 36 « astres célestes » (pour les grands formats) et en 72 « axes terrestres » (pour les petits et les moyens formats), auraient simplement tenu lieu de liste lui permettant de garder le compte de ses œuvres aux pieds au fur et à mesure de leur production :

I add the titles after I'm done. I was motivated to do this after I signed a contract with Tapié and started sending my pictures to Galerie Stadler. [...] after I sent them, I started to worry that I wouldn't be able to remember the overall image of the works by just looking at

slides. [...] I thought it would be okay to title them just so that I could remember the ones I sent abroad, and that's what I decided to do (Ritter 2015 : 130).

Reiko Tomii, une spécialiste de Gutai qui a participé à l'élaboration de la seule monographie publiée sur Shiraga, observe quant à elle que « their names were as good as a numbered list » (Tomii et McCaffrey 2009 : 25). Cependant, elle n'exclut pas qu'il ait pu exister une sorte d'affinité entre cette nomenclature et le style des tableaux :

The title came after the work, as he picked a cue from each painting's distinct formal elements in determining and appropriate hero for it; however, he was unable to give two protagonists — in fact, two thieves — their paintings, which he eventually painted in 2001 to complete the cycle (Tomii et McCaffrey 2009 : 26).

L'une des deux toiles de 2001 évoquées par Tomii (qu'elle reproduit dans la monographie réalisée en collaboration avec Fergus McCaffrey) se réfère à Bai Sheng, le « Rat en plein jour », qui est l'avant-avant-dernier (le 70^e) héros de la série des 72 « axes terrestres »; — il ne manquerait pas une seule autre œuvre pour « compléter le cycle », mais deux autres.

De plus, la procédure que Tomii croit reconnaître semble décidément contre-productive : nous nous demandons en effet pourquoi Shiraga se serait imposé d'attendre d'obtenir la configuration formelle correspondant parfaitement au héros occupant la prochaine place dans la série, quitte à rejeter toutes les toiles qui auraient pu correspondre à d'autres noms de la liste (autrement dit, pourquoi est-il incapable de produire un Bai Sheng s'il n'y a aucun rapport entre l'œuvre et son titre?). Il nous apparaît plus logique de soutenir que, comme pour une composition plus classique, le choix du titre (c'est-à-dire du héros) précédait l'exécution de la toile, ce qui, en outre, aurait permis à Shiraga de suivre plus facilement l'ordre des héros. À la lumière de la déclaration de l'artiste et du glissement argumentatif de Tomii, nous postulons donc que l'intitulation des œuvres, si elle a d'abord relevé d'un système de classification strictement utilitaire, a graduellement infléchi la performance picturale elle-même.

Il faut noter, par ailleurs, que la circonstance ayant conduit Shiraga à l'adoption d'un système d'identification — l'envoi de toiles à l'étranger — s'inscrit dans une ouverture de sa peinture aux pieds à la polychromie⁶⁸⁶. C'est dans ce contexte que certaines œuvres du cycle du

⁶⁸⁶ Avec l'arrivée de Michel Tapié, en 1957, Gutai prend un virage plus strictement pictural. Shiraga, de par sa formation de peintre, fut l'un de ceux qui profita le plus de cette transition : « Besides, we were rather exhausted after an intense period of radical experiments. [...] At the moment when we grew rather tired, he came and said

Suikoden, bien qu'abstraites, se sont mises à entretenir un rapport formel avec leur titre. Certaines couleurs (plus sombres, plus pâles, plus vives, plus ternes), certaines trajectoires (trace continue ou interrompue, rectiligne ou en arabesque), certaines éclaboussures (excessives ou restreintes, etc.), viennent esquisser la représentation d'un héros donné⁶⁸⁷. Les toiles du *Suikoden* sont en quelque sorte des portraits, non pas, certes, figuratifs, mais bien affectifs. La ressemblance, dans ceux-ci, opère à la fois sur la surface peinte de l'œuvre et en-deçà, c'est-à-dire au moment de leur exécution. Le *modus operandi* de Shiraga⁶⁸⁸, son adoption constante de rôles variés, permet de penser que la série du *Suikoden* repose sur une poétique de l'empathie qui nécessite le temps de l'action. Le peintre aurait donc tenté de se mettre dans « la peau » du personnage dont il cherche, par le biais d'une performance picturale, à interpréter les affects⁶⁸⁹. Tomii ne soutenait-elle pas elle-même à propos des bandits du *Suikoden* : « Their extreme personalities and their brave yet sometimes preposterously fantastic antics fascinated Shiraga, teaching him to “exaggerate his own individuality in painting” » (Tomii et McCaffrey 2009 : 21)?

En développant la dimension spectaculaire de sa peinture aux pieds, Shiraga croise éventuellement les voies d'un théâtre qui ne se confine pas à la performance devant public, mais qui se retrouve aussi dans le travail en atelier. Pour permettre au sens de s'inscrire sur la surface de ses grandes toiles abstraites, l'artiste adopte en effet une poétique qui se rapproche de celle de

painting was better. And we all headed in that direction. Those who could not paint had a hard time » (Tomii et McCaffrey 2009 : 64).

⁶⁸⁷ Bon nombre de toiles des années 1970 permettent de confirmer la transformation dans l'approche de Shiraga. Immédiatement après sa formation bouddhiste, L'artiste entreprend de peindre des bouddhas : « without having an image of a Buddha, I wouldn't have been able to paint those pictures. So even though I only painted a circle, I had already decided that it was a Buddha, and while thinking about him, I immediately threw myself into painting. For example, when I painted Monju Bosatsu, I only used white because he has a youthful appearance, and he's the Buddha of wisdom and he has a pure quality. [...] But except for that, I never give any thought to the things I'm doing » (Ritter 2015 : 129-130). Dans ses quelques pages consacrées à l'engagement bouddhiste de Shiraga qui malheureusement restent en surface, Kunimoto présente *Kannon Fudara Jodō*, une peinture aux pieds de 1972 où l'artiste, sur fond rouge, a peint en blanc et en bleu une forme en escalier qui évoque directement la cascade où est le plus souvent représenté le bodhisattva dont le titre fait mention (Ritter 2015 : 77-78). Il serait étonnant que les œuvres du *Suikoden* se tiennent à l'écart de ce genre de démarche. Le commissaire en chef du Ashiya City Museum of Art & History, Kawasaki Koichi, déclare : « It has sometimes been said that during the act of painting, Shiraga emptied his mind of preconceived images, but he actually seems to have envisioned various things as he moved his feet. This is especially true of his works of the late '90s, in which the artist started with a title and then created a corresponding image » (Ritter 2015 : 19).

⁶⁸⁸ À un journaliste du *Mainichi shinbun* qui, en juin 1955, lui demandait si ses peintures étaient le fruit du hasard, Shiraga répondit : « Quelqu'un qui n'aurait pas d'ambition artistique pourrait bien marcher sur une toile, il n'en fera jamais un tableau. Pour que ça le devienne, il faudrait que la personne soit davantage artiste et perçoive de manière intuitive tout ce qu'elle recèle en son for intérieur » (Bonney, Clément et Sauvage 1999 : 193). Une peinture aux pieds, pour Shiraga, n'a de sens que lorsque celui qui l'exécute affiche une intention artistique : pour produire de l'art, il faut être artiste, ou du moins se poser en artiste.

⁶⁸⁹ Namiko Kunimoto affirme elle aussi que Shiraga, ici, « does not aim to narrate a story but to situate himself within it, playing the protagonist » (Kunimoto 2013 : 165).

l'acteur. Or, comme nous l'avons démontré tout au long de notre étude, c'est dans le croisement du peintre et de l'acteur qu'opèrent les discours et les pratiques artistiques de l'ivresse : que l'on pense à la correspondance entre l'expérience dionysiaque de l'acteur tragique et le ravissement apollinien du poète inspiré ou au rapprochement de la nature caméléonesque du comédien et de l'enthousiasme du peintre saisissant d'avance les caractères et les traits des personnages qu'il figurera sur la toile. C'est une poïétique de l'ivresse que celle de l'acteur, lui qui est appelé à s'oublier, à se dessaisir de sa personnalité propre pour se laisser traverser des affects d'un autre.

C'est sur cette voie que Shiraga, des années après la fin de l'aventure Gutai, fait la rencontre d'un illustre prédécesseur, Huaisu [737-799], calligraphe de la dynastie Tang dont il évoquera la méthode de travail lors d'une entrevue avec Ming Tiampo :

When he created a work, he would drink a lot, then, in front of a group of his friends, he would move into action, brushes flying, ink splashing. Sometimes he got so aroused by the creativity of the moment, that he would throw away his brushes, and paint with his hands, fingernails, hair! Nor did he always look at the canvas whilst working — gesture was as important as the finished work (Tiampo 2002 : 42-44).

Nous avons ici la preuve que Shiraga connaissait la tradition d'enivresments poïétiques que nous avons évoquée plus tôt. Non seulement la connaît-il, il s'en réclame, et pas seulement dans un sens conceptuel : Shiraga trouve chez Huaisu un frère de geste et d'ivresse. De ce calligraphe ayant fait de l'enivrement une partie intégrante de sa démarche créatrice, et qui performait entouré de ses amis⁶⁹⁰, le peintre se déclarera même, d'un ton mi-blaqueur mi-sérieux, la réincarnation (Tiampo 2002 : 44). Les ivresses lointaines d'Huaisu s'impriment donc d'une certaine manière dans ses œuvres [Figure 86].

À partir du tournant des années 1960, les sillons des toiles peintes avec les pieds se font ainsi signifiants; ce sont encore des traces, essentiellement, mais des traces qui se mettent à dessiner des traits de visagité et qui, conséquemment, appellent à des ressemblances (cf. p. 308). Dans l'ivresse, écrivait Benjamin, « chaque chose a le degré de présence physique qui permet de rechercher en elle, comme dans un visage, l'apparition de certains traits » (Benjamin 1989 : 436).

⁶⁹⁰ Nous retrouvons là le modèle d'interaction privilégié par Shiraga : l'équipe de la *matsuri*, l'association Gutai (polarisant un « nombre d'éléments hautement individués »), la bande des guerriers renégats du *Suikoden*, le groupe d'amis qui se rassemblent pour communier dans l'ivresse de la création. Les membres de Gutai s'en seraient tenus à cette forme d'ivresse : « the atmosphere of the group was too serious to let young people feel at ease, and, for example, go out drinking together... », dit Shōzō Shimamoto, dont les propos sont rapportés dans John Held Jr., « Why Gutai? », in *SFAQ. International Arts and Culture*, no. 11, 2013, p. 48.

À ce moment, les correspondances, qui défient les lois d'une causalité trop restrictives, se multiplient et resserrent la trame du continuum espace-temps, unissant les individus indépendamment de leurs localisations temporelles et géographiques. Il en va de même de l'ivresse affective que pratique Shiraga, intensité empathique qui, en peinture, implique la transformation de la trace en empreinte, et de l'empreinte en visage. À titre individuel, cette ivresse de peinture et de chair vient colmater les brèches, les fissures et les plaies du passé, l'huile et le sang irrigant conjointement les anfractuosités de l'histoire afin de la revitaliser.

Figure 86 – Kazuo Shiraga, *Suijū* [Bête ivre], 1985, huile sur toile, 192,4 x 257,2, Alex and May Vervoordt Foundation [ILLUSTRATION RETIRÉE].

10.2.5 La peinture de Fudō-Myōō, ou l'ivresse incarnée

L'allusion de Shiraga à une forme de réincarnation ou, devrions-nous dire, de métempsychose artistique (« je suis Huaisu ») prend un sens plus profond à la lumière de son engagement bouddhiste, affirmé à partir du début des années 1970. Ayant, comme Pollock, du mal à renouveler une peinture fondée sur l'automatisme gestuel, Shiraga décide de revitaliser son art à la source même de sa production. Encore ici, nous adhérons à la lecture que fait Kunimoto

de ce nouveau développement de l'œuvre du peintre : nous croyons qu'il aurait s'agi pour Shiraga de trouver une nouvelle source d'inspiration autochtone tout en augmentant sa crédibilité au sein d'une avant-garde devenue, dans l'après-guerre, véritablement internationale (Ritter 2015 : 79). En effet, le bouddhisme auquel il commence à s'intéresser informe à ce moment un ensemble de pratiques artistiques occidentales considérées parmi les plus radicales (pensons à Mark Tobey et Ad Reinhardt, mais aussi à Yves Klein et John Cage⁶⁹¹).

Au printemps 1971, Shiraga entame donc une formation religieuse au temple Enryaku, prestigieuse institution fondée entre la fin du 8^e siècle et le début du 9^e siècle par Saichō, l'introducteur du bouddhisme Tendai au Japon. C'est moins la doctrine bouddhiste — Shiraga avoue candidement être devenu moine sans adhérer au constat de l'impermanence du monde sensible (Tomii et McCaffrey 2009 : 69) — que l'idée de pousser son corps à ses derniers retranchements qui semble avoir interpellé l'artiste. L'accès au sacerdoce Tendai implique en effet un entraînement spirituel et physique rigoureux⁶⁹², dont Shiraga a révélé à Jean-Hubert Martin quelques-unes des pratiques ascétiques. Dans l'étape du *kegyō*, qui dure un peu plus d'un mois, il y a chaque jour trois séances d'exercices d'une durée de six heures. L'exercice de base est le *tōchi reihai*, ou le « se jeter au sol pour vénérer » : Shiraga en fait 900 par jours pendant une semaine⁶⁹³. Les dix-huit heures d'exercices quotidiens sont complétées par l'étude des textes sacrés (ou *Mikkyō*, l'enseignement secret du bouddhisme tantrique), ce qui laisse au moine trois ou quatre heures de sommeil par nuit (Shiraga 2015 : 276). L'enseignement ésotérique est donc assimilé dans un état constant de fatigue physique et mentale. Shiraga explique à Martin :

You reach a state of hypnosis on the basis of the type of teaching that you follow; this is the point of the *Mikkyō*. Even self-hypnosis. Whether you reach this state or not is something that aroused my interest. In actual fact I didn't succeed, because it is really very difficult, but in the end it led me to paint my pictures. And that is because my desire was very strong (Shiraga 2015 : 277).

Si l'artiste admet n'avoir pas réussi à atteindre l'autohypnose par l'étude du *Mikkyō*, il soutient que l'épreuve tantrique l'a quand même ramené à la pratique de la peinture. L'autohypnose

⁶⁹¹ Voir Helen Westgeest, *Zen in the Fifties : Interaction Between East and West*, Chicago : University of Chicago Press, 1998.

⁶⁹² Une faction de moines du temple d'Enryaku adopte un programme d'entraînement particulièrement exigeant : chaque jour, pour mille jours, le moine doit faire une course de 80 kilomètres autour du Mont Hiei.

⁶⁹³ « After a week, your knees are busted. My [right] knee was swollen so badly that the water [collecting under the kneecap] was about to burst. My [left] knee was less damaged » (Tomii et McCaffrey 2009 : 70).

donne en effet une assise nouvelle au projet du peintre de passer outre les automatismes de la conscience à l'état de veille; Shiraga soutiendra par ailleurs la proximité du bouddhisme tantrique et de la méthode de peinture avec les pieds⁶⁹⁴, qui, dit-il, « ne fonctionne pas » s'il en devient conscient (Tomii et McCaffrey 2009 : 72) :

If I paint now I don't use the teaching of *Mikkyō* much. You reach self-hypnosis more easily by venerating material objects, and you create nice paintings by hypnotizing yourself. That means that something comes out of your subconscious. A state of trance allows you to create excellent things in paintings that can become masterpieces (Shiraga 2015 : 277).

L'autohypnose, constitutive de l'apprentissage du *Mikkyō*, s'obtient maintenant par des voies moins éprouvantes, mais tout aussi efficaces. Avant de passer à l'action, Shiraga chante le Sutra du Cœur. Puis, il s'incline devant une statue à l'effigie de Fudō (ou *Acala*), divinité furieuse du bouddhisme ésotérique : « Lorsque je peins, je prie pour devenir moi-même le dieu Fudō, et la divinité venant emprunter mon corps, l'œuvre s'accomplit. Cette croyance m'accompagne durant toute la création » (Shiraga 1993 : np). Le protocole décrit par Shiraga correspond à la transe méditative telle que rapportée par Michael R. Saso, professeur de science religieuse et prêtre Tendai :

Bring the figure of Acala [*Fudō*] inside you, and allow his merits to become part of you. See that internally, Acala is filled with kindness and compassion, even though externally he manifests anger and fury. Envision that one's body and the body of Acala are now one (Saso 1990 : 15).

La théâtralité inhérente à la poétique de Shiraga se transforme donc, avec l'apport du tantrisme, en transe créatrice : peindre, pour Shiraga, reviendra à « être laissé peindre⁶⁹⁵ » [*kakasete moratteiru*] (Tomii et McCaffrey 2009 : 27). De la même manière qu'il avait incarné, à tour de rôles, chacun des cent-huit bandits du *Suikoden*, Shiraga, grâce à l'autohypnose, devient Fudō le

⁶⁹⁴ Gabriel Ritter observe : « In keeping with his ongoing exploration of action as a means of self-expression, it is not surprising that the artist elected to practice *mikkyō*, which emphasizes the transmission of secret teachings through direct experience — as opposed to studying texts — and often involves physically demanding austerities. This arduous training is in keeping with the heightened physicality that Shiraga demanded of himself as part of his earlier work, as well as the intense focus on the body as the site of liberation » (Ritter 2015 : 31).

⁶⁹⁵ Le Tendai enseigne un « lâcher prise », il recommande de souscrire au principe du *tariki hongan* qui, comme l'explique Shiraga, consiste à « atteindre ses vœux en comptant sur la force des autres » (Tomii et McCaffrey 2009 : 26). N'est-ce pas ce que Shiraga avait voulu faire en se joignant à Gutai?

moment de la réalisation d'une toile⁶⁹⁶ [Figure 87]. Mais si le jeu de l'acteur se transforme en transe, et si Shiraga semble abandonner le monde profane pour la vie religieuse, il ne remet pas pour autant en doute son attachement à la chair, à cette chair qui est pour lui le lieu commun de l'horreur et de la compassion, de la catastrophe et de la renaissance, de la mort et de la fête.

Figure 87 – Kazuo Shiraga, *Fudōson San (Fudō Myōō)*, 1975, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière [ILLUSTRATION RETIRÉE].

Malgré son engagement religieux, l'artiste n'adopte pas une posture morale qui chercherait à tracer de nouvelles démarcations entre beau et laid, vrai et faux, corps et esprit. Dans ses performances picturales, dans ses torsades de couleurs superposées, éclaboussées, libérées, il continue de montrer la porosité des frontières, que dissout sans cesse l'affect; ce qu'il

⁶⁹⁶ le 29 septembre 1866, Gustave Flaubert écrivait à George Sand : « Je me vois à différents âges de l'histoire très nettement... J'ai été batelier sur le Nil, leno à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, où j'étais dévoré de punaises. Je suis mort pendant la croisade, pour avoir mangé trop de raisin sur la plage de Syrie. J'ai été pirate et moine, saltimbanque et cocher, peut-être empereur d'Orient, aussi... » (Benjamin 1989 : 466). « J'ai été Bouddha en Inde, Dionysos en Grèce », écrivait Nietzsche le 3 janvier 1889 à Cosima Wagner, en plein cœur de la crise qui allait lui prendre définitivement sa raison, « Alexandre et César sont mes incarnations, tout comme le poète Shakespeare »... Shiraga a lui aussi ses incarnations : Huaisu est son Shakespeare, son poète d'ivresse; les bandits du *Suikoden*, ses Alexandre, ses César. Bouddha, il l'a été, laissant venir en lui l'un de ses avatars, Fudō, dieu de colère et d'ivresse, divinité dionysiaque.

trace avec les pieds, ce sont des sillons qui permettent la communication entre ce qu'on aurait cru opposé (l'individu et la communauté, le présent et le passé, par exemple). Peintre de la fusion, Shiraga célèbre le mariage du mouvement et de l'immobilité, de la souffrance et de la plénitude, de la chair et de la terre. Plus encore, il soude ce qui pour Georges Bataille⁶⁹⁷ constitue « la partie la plus *humaine* du corps humain », c'est-à-dire l'orteil, ou le pied, à la partie la plus terrestre de la terre : la boue (Bataille 1991 : 297).

Shiraga ne perd donc jamais contact avec sa chair, lors même qu'il s'identifie à Fudō⁶⁹⁸, une divinité — il n'est pas inutile de le rappeler — dont les origines sivaïtes trahissent un lointain rapport à Dionysos. Ce rapport, en ce qui concerne Shiraga, ne semble pas relever de la simple coïncidence : l'ivresse, dans son cas, peut être entendue au sens propre comme au sens figuré. En effet, l'artiste admettra que l'apport du tantrisme dans sa peinture n'a pas été immédiat. À la fin de sa formation au temple d'Enryaku — qui a mis un frein à sa production picturale ainsi qu'à sa consommation d'alcool —, Shiraga peine à retrouver l'énergie de ses premières performances :

After coming back from the parayoga, my wife said to me, “You are not normal. Your feet look like they're just “trading”, No power at all. I wonder why.” It occurred to her, “Maybe because you haven't drunk.” Indeed, I hadn't drunk for more than ten months [...]. She suggested, “Perhaps you'd better drink.” So I drank and after three days, I was right back where I started⁶⁹⁹. [*Laughs*] I thought, “How about that !” [*Laughs*] Over those three days, the amount I could drink increased, too. I still drink, too. No sign of drinking any less. Drinking is with me for life⁷⁰⁰ (Tomii et McCaffrey 2009 : 72).

⁶⁹⁷ Introduite dès 1957, la pensée de Bataille a suscité au Japon un grand intérêt. Lu par plusieurs générations de philosophes japonais, l'œuvre de Bataille a trouvé une réception féconde chez Mishima. Voir par exemple Nakaji Yoshikazu, « De l'émerveillement à la recherche : Georges Bataille au Japon », *Critique*, 2013/1 no. 788-789, p. 124-137. Dans les années soixante, Bataille deviendra l'un des piliers théoriques du butō, art performatif radical et transgressif qui s'appuiera aussi sur *Le théâtre et son double*, traduit en 1965.

⁶⁹⁸ « L'homme s'imagine volontiers semblable au dieu Neptune, imposant le silence à ses propres flots, avec majesté », jugeait Bataille dans le « Gros orteil », « et cependant les flots bruyants des viscères se gonflent et se bouleversent à peu près incessamment, mettant brusquement fin à sa majesté » (Bataille 1991 : 300).

⁶⁹⁹ L'ivresse, comme l'écrit Nahoum-Grappe, « peut mettre le feu à d'anciens conflits refroidis en temps usuel sous le régime de la sobriété vigilante [...], qui sait distinguer entre le désir de faire un geste et l'effectuer réellement » (Nahoum-Grappe 2010 : 40)...

⁷⁰⁰ Si les sources manquent pour préciser la relation du peintre à l'alcool, certaines remarques suggèrent la possibilité d'un apport concret de l'ivresse éthylique dans l'œuvre de Shiraga. Lorsque questionné sur son premier séjour à Paris, en 1962, dans le cadre d'une exposition solo chez Rodolphe Stadler, Shiraga dit : « Le mode de vie est trop différent, je me sentais mal à l'aise. Je ne pouvais pas boire de saké, je ne pouvais pas dire un mot, j'étais comme muet et très nerveux » (Chiba 1986 : 10). On peut s'interroger sur le fait que la sobriété arrive en tête de la liste des difficultés d'adaptation de Shiraga... Ni l'une ni l'autre des remarques de Shiraga n'ont été instiguées par des questions ayant trait à sa consommation d'alcool.

La peinture aux pieds de Shiraga est donc le lieu de toutes les ivresses, et pour cause : c'est une peinture qui prend le pari de surmonter le vertige du vide, de la catastrophe, dans l'intoxication du jeu (celui de l'enfant comme de l'acteur) et de la fête. Peinture rituelle et cinématographique, moderne et traditionnelle, elle ne distingue pas une « bonne » ivresse d'une « mauvaise », ne fait pas de différence entre la transe sacrée et l'enivrement éthylique; elle ne rejette rien, ni le bien ni le mal, elle affirme. Et ce qu'elle affirme en dernier lieu, c'est le corps en tant que chair, et la chair en tant que création continue.

CONCLUSION

Panofsky savait bien que l'historien de l'art fait profession de manipuler du *pharmakon* : la substance des images qu'il étudie est une substance puissante, attrayante mais altérante. Elle soulage, c'est-à-dire qu'elle apporte au savant les réponses les plus magnifiques, mais, *CAUTIUS!*, elle devient vite une drogue, voire un poison pour celui qui s'en abreuve à l'excès, qui y adhère au point de s'y perdre.

— Georges Didi-Huberman, *Phalènes*

Nous voici arrivé au terme de notre examen des rencontres de l'art et de l'ivresse dans les discours et les pratiques du modernisme. Le moment est maintenant venu d'esquisser un bilan critique dont l'objectif serait à la fois de rappeler les grands axes de notre étude et d'en entrevoir les ramifications dans notre culture actuelle. Nous croyons en effet que les théoriciens et adeptes de l'intoxication dont il a été question dans cette thèse n'ont fait que poser les amorces et établir les paramètres de problématiques dont la prégnance n'a pas cessé de se manifester.

Avant de nous engager dans ces réflexions, il convient de synthétiser notre analyse des expérimentations picturales de l'ivresse en tentant de comprendre comment celles-ci participent à l'histoire de l'art moderne. Dans un premier temps, nous avons remarqué que l'ivresse, si fortement imprimée dans les discours sur l'art au 19^e siècle, n'a pas été systématiquement appliquée à la pratique artistique avant la fin de la Première Guerre mondiale. Il n'était d'ailleurs pas facile, à relever les quelques références aux artistes, aux styles ou aux genres constituant, pour les théoriciens de ce siècle, les héros et les vilains d'une poïétique de l'ivresse, de repérer quelle stratégie artistique s'annonçait la plus féconde pour l'avenir. Les raisons du décalage peuvent aussi se ramener au fait que le milieu hyper-compétitif des premières avant-gardes légitimait par-dessus tout les recherches formelles. Pour cultiver un état nuisant de manière si évidente à ces recherches, il fallait d'abord que certains peintres remettent en cause leur participation au projet avant-gardiste et qu'ils aillent jusqu'à s'opposer ouvertement à sa dimension utopique, à sa foi dans les enjeux collectifs (l'art associé au progrès industriel dans le productivisme russe, au Bauhaus et chez De Stijl). Il fallait des artistes pessimistes, désillusionnés du politique, et qui, ne croyant ni à la raison individuelle, ni au sens de l'histoire, étaient prêts à expérimenter des formes de primitivisme poïétique. Dans l'entre-deux-guerres, et particulièrement dans la période élargie de la Grande Dépression, l'ivresse a ainsi relevé d'une

prise de position, désespérée chez certains, révolutionnaire chez d'autres, face à la l'instrumentalisation de l'art, de l'individu et même du corps dans de vastes machines (politiques, économiques, idéologiques) totalisantes.

À partir de ce moment, nous avons vu les expérimentations picturales de l'ivresse emprunter deux voies. La première, vers laquelle des recherches antérieures nous avait orienté⁷⁰¹, est celle qui conduit de l'automatisme graphique d'André Masson à l'*action painting* de Jackson Pollock jusqu'à la performance de Kazuo Shiraga. L'ivresse, dans ce cas-ci, laisse sa trace; c'est en suivant les lignes, les traits, les jets et les saillies d'encre ou de peinture que l'observateur peut remonter jusqu'à l'expérience initiale, la mise en mouvement spontanée d'un corps gesticulant. C'est la voie rapide de l'ivresse, où la peinture, se déployant dorénavant sur un plan horizontal, se trouve entraînée dans une surenchère poétique sans possibilité de retour en arrière. C'est avec plus d'étonnement que nous avons vu se dessiner, en amont de ces pratiques, les contours d'une forme antérieure qui, au contraire, s'engageait dans une voie lente, sinon fixe, trouant la verticalité du plan de travail : nous y avons rencontré Witkacy, Sima et le Grand Jeu. L'ivresse, pour ceux-ci, s'exprime dans la confrontation avec un double représenté, notamment avec son visage. Le dérèglement sensoriel induit par l'ivresse nécessite ici l'expédient de la figuration : l'œuvre n'est pas la trace mais le reflet d'une expérience qui exige sa reconnaissance comme hallucination imagée. On pourrait être tenté, et peut-être cette explication n'est-elle pas complètement à rejeter, d'intégrer ces deux stratégies dans le grand récit moderniste canonique en y repérant, par la filiation du symbolisme (relayé par le surréalisme), le passage d'un expressionnisme figuratif à un expressionnisme abstrait.

Mais nous préférons suivre une autre route et, pour faire sens de ces deux voies asynchrones, emprunter à la distinction benjaminienne de la trace et de l'aura : il y aurait, en peinture, une ivresse qui impose au spectateur la présence fantomatique d'une figure et une ivresse qui invite l'observateur à remonter le cours d'un dispositif jusqu'à l'événement qui l'a constitué (l'aura, c'est le despotisme d'Apollon, la trace, l'appât de Dionysos). Si la voie du geste nous a d'abord semblé la plus évidente, c'est entre autres parce qu'elle s'inscrit dans le

⁷⁰¹ Dans notre mémoire de maîtrise (*Shiraga Kazuo : une esthétique du dépassement*, Université du Québec à Montréal, 2008), nous avons abordé l'œuvre de Kazuo Shiraga dans la perspective du dionysiaque. C'est ainsi que nous avons été conduit à nous intéresser à l'ivresse en tant que concept opérateur pour un ensemble élargi de pratiques artistiques modernes. Ce faisant, l'ivresse a cessé d'être une notion exclusivement nietzschéenne (celle-ci comportant son contexte et ses valeurs propres) et, par le fait même, a pu être appliquée à des démarches de peintres ne recourant pas nécessairement à l'automatisme gestuel.

paradigme perceptif de la trace. Ce paradigme appartient en propre au régime moderniste dans la mesure où il se présente comme le point culminant du désapprentissage des règles gouvernant le bon métier de peintre; mais, par ses liens avec l'image reproductible, il appartient aussi à la modernité; ses effets ne se sont pas atténués dans le présent, bien au contraire. La peinture y devient, au même titre que la photographie, une pièce à conviction permettant d'interroger le moment de sa production. Pris dans le labyrinthe formel d'un *drip all-over* de Pollock, l'historien de l'art saisit la ligne sans contour comme le fil d'Ariane pouvant le conduire jusqu'à la performance poétique⁷⁰².

Si l'autre genre d'expression plastique de l'ivresse nous semble en revanche moins évident, et peut-être même plus problématique, c'est qu'il participe d'un paradigme perceptif étranger aux méthodes déductives de l'historien de l'art : l'aura. Ici, une conception moins étroite de la causalité, qui découle souvent de l'expérience de l'ivresse elle-même, permet à l'artiste de postuler l'effectivité des ressemblances : l'œuvre ne se donne pas comme un témoignage dont il est toujours permis de douter (Pollock était-il saoul? comparons les œuvres et menons l'enquête), mais comme une présence, une évidence (les certitudes de Witkacy et de Gilbert-Lecomte — voici mon visage, voilà mon expérience). Elle est un miroir magique où se fige le reflet du créateur, elle le retient et l'emprisonne dans son absolue singularité. Suivant le paradigme de l'aura, il importe peu que l'œuvre ait été réalisée dans telle ou telle condition ou même, si l'on revient aux idées de Benjamin, qu'elle s'expose de telle ou telle manière; c'est sa conception même qui se réclame d'une perception enivrée, et qui n'en exige pas moins du spectateur. Mais l'œuvre ne donne pas aucune prise à l'analyse. Il est bien sûr toujours possible de comprendre le phénomène même du resurgissement de l'aura comme une réaction aux bouleversements sociaux et historiques de la modernité. Le cas échéant, il faut, comme nous l'avons fait, commencer l'investigation par le texte plutôt que par l'œuvre, comme on le ferait d'un objet de culte⁷⁰³.

Comme nous l'a montré notre étude de Walter Benjamin, la trace et l'aura ne sont pas entièrement étrangères l'une à l'autre, ces deux modes perceptifs pouvant se combiner et s'enrichir mutuellement. Il en va de même du geste et du visage, de la main et des yeux : ces

⁷⁰² Idem chez Shiraga qui, en « *outsider* » par rapport au modernisme occidental, fonde sa démarche sur une compréhension très littérale du paradigme de la trace. Traduction et amplification : ainsi pourrions-nous résumer la nature de ces emprunts culturels du Japon à l'Occident.

⁷⁰³ Aux 19^e et 20^e siècles, le paradigme de l'aura est partie intégrante du culte de l'art et de la sacralisation de l'expérience esthétique. Roger Gilbert-Lecomte, préfigurant l'entreprise de la *Somme athéologique* de Georges Bataille, exacerbe et renverse à la fois ce culte, le transformant en expérience négative.

deux voies de l'ivresse sont d'ailleurs celles-là même qui régissent le système poétique de la peinture, activité sublimant l'étroit rapport d'interdépendance du regard et du mouvement. De sorte que ce n'est pas comme des voies parallèles que nous devons considérer le geste et le visage, mais comme des axes perpendiculaires qui sont appelés à se croiser et à se féconder. Toutes les pratiques qui ont été abordées dans cette thèse sont ainsi hétérogènes. Il y a du geste dans les portraits que Witkacy exécute sous l'influence des drogues, de même qu'il y a de la présence dans les *drips* abstraits de Pollock, qui ne sont pas, comme l'a soutenu Greenberg, de pures tautologies picturales, mais bien des reflets d'états corporels⁷⁰⁴. Il y a de la trace dans les « miroirs en plâtre » de Sima, au même titre qu'il y a de l'aura dans les présences latentes que recèlent les toiles matiéristes de Shiraga.

En peinture, les deux axes de l'ivresse se croisent au point précis où l'individu créateur cherche à se mettre en scène. Benjamin, par ailleurs, le notait avec une grande prescience dans la deuxième version de l'essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » :

À mesure que se sécularise la valeur culturelle de l'image, l'idée du substrat de son unicité devient plus diffuse. De plus en plus, à l'unicité de ce qui apparaît dans l'image culturelle, le spectateur tend à substituer l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice (Benjamin 2000, II : 280).

L'aura du créateur singulier laissant sa trace : là se trouve le centre autour duquel gravitent les expérimentations picturales de l'ivresse. En ce qu'elles sollicitent toutes les deux une réponse empathique, la trace abstraite laissée par le geste et la présence auratique imposée par le visage — ces deux voies de l'ivresse — finissent par reconduire à la mise en scène de soi et au spectacle, ce que nous avons en outre remarqué tout au long de notre étude⁷⁰⁵.

Mais pourquoi avoir interrompu celle-ci au moment même où l'ivresse et l'art semblent enfin s'unir dans une culture qui se réclame du psychédélisme et où, de surcroît, se répand chez les artistes la croyance aux vertus poétiques des drogues? Deborah Kass, une peintre formée

⁷⁰⁴ C'est ce qu'avance Guattari : « Même dans le cas extrême de la peinture abstraite, on verra se cristalliser une telle visagété » (Guattari 2011 : 247).

⁷⁰⁵ L'art des années 1960, en donnant un aboutissement littéral aux grandes tendances du modernisme (le rigorisme formaliste du *hard-edge*, la réduction de l'œuvre à sa présence objectale dans l'art minimal, inversement, la disparition de l'objet au sein du jeu théorique de l'art conceptuel, etc.), a d'ailleurs conféré un caractère d'évidence à cette observation : alors que l'installation multimédia, dans un vaste théâtre polysensoriel, vient parachever la commotion esthétique recherchée par le modernisme, le *happening* exacerbe la théâtralité inhérente à la performance poétique. Dans ces deux cas, il semble convenir de parler non pas d'une ivresse de l'art, mais d'un art de l'ivresse.

dans les années 1960, résume l'esprit de cette époque en avouant : « I felt it was my moral duty as an artist to do acid » (Johnson 2011 : 8). Kass n'est certainement pas la seule, parmi les artistes d'après-guerre, à faire l'expérience des hallucinogènes : dès le début des années 1960, les psychodysléptiques (psilocybine, mescaline, acide lysergique, ou LSD) inondent les milieux de la contre-culture aux États-Unis, atteignant rapidement les campus universitaires et les écoles d'art. Cette démocratisation massive de l'expérience des drogues a deux effets. Prenant acte des dangers posés par la libre circulation de substances aussi puissantes qu'elles sont bon marché, le gouvernement américain interdit la vente et la possession du LSD dès le 6 octobre 1966. Or, ce n'est qu'une fois le psychodysléptique prohibé que se diffuse l'esthétique, voire même la mode du psychédélique⁷⁰⁶, phénomène qui n'est donc pas contemporain des protocoles expérimentaux, comme l'a d'ailleurs remarqué Élise Grandgeorge :

Par une sorte de transfert, le support de modes d'expression subversifs se voit intégré à un art de masse industriel (presse, design, graphisme, industrie musicale, mode). Ce passage, d'une culture savante à une culture populaire, du terme « psychédélique », est aussi rendu possible par la disparition effective des hallucinogènes dans le processus créatif, et du régime expérimental qu'elle sous-tendait (Flahutez et Egaña 2013 : 50).

Ainsi, le psychédéisme marquerait la fin du régime poétique expérimental qui nous a intéressé tout au long de cette thèse, signalant son déplacement dans une esthétique populaire où le subversif se fait superficiel⁷⁰⁷.

⁷⁰⁶ Avec la publication, en 1968, de *Psychedelic Art*, Robert Masters et Jean Houston ont ouvert le champ d'étude de l'art psychédélique, champ qui a promptement été délaissé jusqu'à la fin des années 1990. En 1999, Jim Hugues relance l'analyse avec *Altered States : Creativity Under the Influence*. Suivent, en 2005, *Ecstasy : In & About Altered States* et *Summer of Love : Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture*; puis, en 2010, *Psychedelic : Optical and Visionary Art Since the 1960s*. L'année suivante, *Are You Experienced? : How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art* est publié, ainsi que la thèse de Lars Bang Larsen *A History of Irritated Material : Psychedelic Concepts in Neo-Avant-Garde Art*. 2013 est l'année de la grande exposition *Sous influences : artistes et psychotropes* à la Maison Rouge de Paris; un catalogue paraît à l'occasion. Simultanément, Fabrice Flahutez et Miguel Egaña dirigent *Arts drogués : expériences psychotropiques et création artistique*. En 2014, finalement, est lancé *Juxtapoz Psychedelic*. Cette liste, qui n'est pas exhaustive, démontre bien que l'intérêt pour la question des rapports de l'art et de la drogue s'est accru dans les dernières années.

⁷⁰⁷ Glenn O'Brien remarque un même phénomène à propos du cinéma : « while the psychedelic experience is historically linked with underground film, [...] it turned out that mainstream film was a far more significant part of trip culture » (Grunenberg et Harris 2005 : 355). Du point de vue cinématographique, l'esthétique psychédélique n'a pas la même portée révolutionnaire (au sens benjaminien) que l'esthétique surréaliste, car comme l'observe Stéphane Delorme : « Le surréalisme est fondé sur le montage, le rapprochement de deux réalités qui n'ont rien à voir et qui vont fabriquer du sens ou du non-sens, par collage, cadavre exquis, association d'idées. Le psychédéisme au contraire requiert une forme foncièrement continue. Il intègre le montage, le contraste, mais uniquement au sein d'un grand flux, qui monte et qui descend » (Delorme 2014 : 60).

À l'intersection de l'affiche Art Nouveau (motifs organiques et fluides, goût pour l'ornement) et de l'Op Art (couleurs vives et pétulantes, contrastes chromatiques appuyés agressant l'œil et témoignant d'une approche purement physiologique de la visualité), l'esthétique psychédélique, comme l'a remarqué avec justesse Jean-François Chevrier en l'opposant à l'art informel, serait l'expression d'une société d'abondance⁷⁰⁸ (Chevrier 2012 : 621). Ce qui, du reste, est aussi le cas du Pop Art, qui en est le contemporain. Mais là où le Pop Art investissait sa présentation de cette société d'abondance d'une certaine ambiguïté critique, l'art psychédélique semble troquer le détachement ironique pour une candeur suspecte. Tant la critique que l'histoire de l'art lui en auront tenu rigueur, voyant dans sa compromission avec la société du spectacle le signe de sa perversion de l'esprit d'avant-garde (Grunenberg et Harris 2005 : 91). On a donc opposé une fin de non-recevoir à tout ce qui, de près ou de loin, pouvait se rattacher à l'esthétique aussi bien qu'à l'attitude dites psychédéliques⁷⁰⁹.

Pour Miguel Egaña, certaines démarches auraient injustement souffert de ce discrédit lancé sur l'ensemble de l'art psychédélique. Il donne l'exemple des Merry Pranksters, troupe ambulante de bouffons intoxiqués menée par Ken Kesey, l'auteur de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, qui a vu dans l'expérience du LSD l'appel à une esthétisation généralisée du quotidien⁷¹⁰. Egaña s'étonne du fait que ce groupe, répondant selon lui à la plupart des critères définissant une avant-garde artistique dont, pour ne citer que le plus important, celui de concevoir le projet de décroquer les médiums et de renouer les liens entre l'art et la vie, n'ait jamais été intégré au canon de l'art moderne. À son avis, les Merry Pranksters, ayant mené à bien la mission de l'avant-garde, auraient été disqualifiés pour avoir triché avec l'essence de l'art (Flahutez et Egaña 2013 : 36).

Nous avons des réserves face à cet argument qui, en attribuant une posture morale à l'histoire des avant-gardes, occulte les raisons véritables du manque d'intérêt pour les actions des Merry Pranksters. La première, c'est que le groupe ne s'est jamais positionné vis-à-vis du

⁷⁰⁸ Au contraire, il serait possible de concevoir la rationalisation du médium pictural prônée par Greenberg comme le fruit de l'Amérique de l'entre-deux-guerres, l'expression de la génération de la Dépression. Il s'agit de tirer le maximum d'effet du minimum de moyens : « every square inch of the canvas receives a maximum of charge at the cost of a minimum of physical means » (Greenberg 1988, II : 105). Principe d'économie maximale.

⁷⁰⁹ Jean-Jacques Lebel concevait la culture psychédélique comme une mode et, pire encore, comme un outil de propagande visant à une stupéfaction massive qu'il s'agit pour les artistes de subvertir (Grunenberg et Harris 2005 : 297).

⁷¹⁰ À l'été 1964, les Merry Pranksters ont effectué à bord d'un autobus bariolé de couleurs fluorescentes, un voyage dionysiaque de San Francisco jusqu'à New York, empruntant symboliquement une trajectoire inverse à celle des premiers colons.

développement de l'art, ni même par rapport aux questionnements du milieu artistique de son temps — le problème, à ce titre, est le même que celui de l'intégration de l'Art Brut dans le canon moderniste. Et on ne peut même pas affirmer que les Merry Pranksters se soient intéressés à la production d'œuvres, même des œuvres de performance⁷¹¹. Leur champ d'action a plutôt été la conception de fêtes esthétiques alliant improvisation, poétique et musicale, et prise de drogue : les « Acid Tests ». Préfigurant les concerts rock multimédia (le Exploding Plastic Inevitable d'Andy Warhol et du Velvet Underground ou les « light shows » du Fillmore de San Francisco), leurs actions ne s'inscrivent pas dans le domaine spécifique de l'art mais dans l'ensemble plus large de la contre-culture américaine des années 1960, là où elles ont effectivement été analysées.

Quoi qu'on puisse penser de la démarche des Merry Pranksters⁷¹², on peut au moins y percevoir le symptôme d'une époque qui accorde à la drogue un énorme pouvoir. Alors que du côté de la morale bien-pensante du temps, on la craint au point d'en faire la cause de tous les maux, c'est tout le contraire du côté de la contre-culture, où on lui confère la faculté de déverrouiller le potentiel spirituel et artistique de tout un chacun. En conséquence de quoi, il revient à l'*underground* des années 1960, et peut-être plus spécifiquement encore aux Merry Pranksters, d'avoir fait la promotion d'une créativité radicale située à l'écart des institutions établies⁷¹³ : le « *do it yourself* » (DIY), approche autodéterminée de la poétique reprise par le mouvement punk des années 1970 et connaissant actuellement une dissémination sans précédent. N'excluant pas le recours à certaines substances de consommation récréative (activité qui n'est pas davantage orientée vers une quelconque prise de position critique ou conceptuelle), cette attitude plus relâchée vis-à-vis de la création artistique tend, consciemment ou non, à subvertir la logique des institutions en produisant un art de bricolage inapte à générer du discours et souvent non-commercialisable, du moins à grande échelle (Grunenberg et Harris 2005 : 350)

Pierre-Michel Menger, dans *Le travail créateur*, s'est cependant montré critique de cette attitude consistant à « situer le travail artistique dans la sphère privée de la créativité

⁷¹¹ À partir de la seconde moitié du 19^e siècle, les penseurs qui n'ont vu dans l'œuvre d'art qu'une expérience sensorielle ont généralement fini par abandonner l'œuvre pour aller directement à l'ivresse. Aldous Huxley suggère ainsi que les « intimes de l'Ainséité » n'accordent pas de statut particulier à l'art : « Art, I suppose, is only for beginners, or else for those resolute dead-enders, who have made up their minds to be content with the *ersatz* of Suchness, with symbols rather than with what they signify, with the elegantly composed recipe in lieu of actual dinner » (Huxley 2009 : 28-29). Les Merry Pranksters ne semblent pas avoir pensé différemment.

⁷¹² Tom Wolfe, dans *The Electric Kool-Aid Acid Test*, a montré qu'elle recelait autant d'ombre que de lumière.

⁷¹³ Dubuffet doit être considéré comme le père spirituel du DIY. Le 10 janvier 1951, il affirme tenir « en grande suspicion et en peu d'estime dans tout son ensemble tout cet art fait en Occident par le clan — par la *caste* — des artistes professionnels et des gens intoxiqués de culture » (Dubuffet 1967 : 215).

individuelle », ce qui contribuerait selon lui à faire du loisir « la condition nécessaire d'une activité de création qui ne serait soumise à aucun autre impératif que l'expression de soi sous la pression d'une exigence intérieure librement orientée ». Cette libéralisation absolue de la créativité à laquelle aspirait une frange du modernisme et qui a été réclamée par la contre-culture des années 1960 a, pour Menger, quelque chose d'insidieux, car elle se paierait nécessairement de la disparition du milieu de l'art qui permet aux artistes de s'assurer une condition meilleure et plus équitable (Menger 2009 : 200). Cela est juste, mais pourquoi parler en termes d'absolus? Jusqu'à preuve du contraire, les artistes du dimanche de l'*underground* ne font pas compétition aux artistes de formation issus de l'institution de l'art; les circuits, les finalités et les discours critiques ne sont pas les mêmes. Disons plutôt que les deux systèmes cohabitent assez bien, au même titre que la culture populaire et l'art cultivé.

Alors que la créativité récréative du DIY s'accommode aisément des intoxications récréatives, la structure institutionnelle du milieu de l'art contemporain, quant à elle, ne semble pas ménager de place à ce genre de conduite qui reste de l'ordre du personnel, et non pas du significatif. Comme l'a observé Harold Rosenberg dès les années 1960, le milieu artistique institutionnalisé, professionnalisé et internationalisé d'après-guerre est, de manière générale, assez peu réceptif aux dérèglements sensoriels :

Pictures relate to one another rather than to any visual or intellectual perception. The term for this is academicism. Global academicism is furthered both by the elimination of the estrangement of the artist as bohemian [...] and by the dependence of the artist and his public upon news mechanisms to keep in touch with art (Rosenberg 1966 : 211).

Dans ce nouveau cadre, l'artiste n'explore pas l'ivresse; il est surtout intéressé par les images et les discours⁷¹⁴, il se fait metteur en scène de postures critiques mûrement réfléchies qui doivent être reçues comme telles par le spectateur. Si bien que l'imaginaire moderniste qui assimilait l'œuvre intoxicante à une production intoxiquée semble aujourd'hui avoir disparu. Ce qui ne signifie pas la fin des démarches artistiques se référant, sur le plan poétique, à l'expérience des psychotropes; nous pourrions ici mentionner les pratiques de Mati Klarwein, d'Arnulf Rainer, de Jean-Jacques Lebel, de Rodney Graham, de Francis Alÿs et, bien sûr, la série d'autoportraits

⁷¹⁴ Commentant la boutade de Duchamp qui comparait la peinture à une ivresse à la térébenthine, Jean Clair écrit : « Vivrait-il encore, aurait-il mis en garde contre les intoxiqués de la théorie et du désœuvrement? On peut le penser » (Clair 1983 : 16).

réalisés sous influence par Bryan Lewis Saunders. Seulement, ces pratiques ne s'appuient jamais sur l'idée qu'une ivresse poétique aurait nécessairement pour effet de se traduire en ivresse esthétique : l'ivresse qu'ils intègrent à leur art est une donnée conceptuelle qui demande à être réfléchie, et non revécue. Dit autrement, aucun de ces artistes ne postule une équivalence entre les effets de l'art et ceux de l'ivresse.

Pensant lui aussi que l'imaginaire artistique de l'ivresse appartiendrait à un paradigme dépassé, Egaña explique de quoi il en retourne :

Pour penser l'art à travers la drogue ou la drogue à travers le prisme de l'art, il fallait, avec une égale intensité, *croire* à leurs communs pouvoirs (quitte à les condamner), leur accorder une puissance de transformation vitale et mentale sans équivalent. Notre époque — à la fois post-artistique et ultra-consommatrice — n'a plus les moyens, symboliques, idéologiques, de maintenir ce niveau de croyance (Perpère 2013 : 19).

Les sociétés actuelles, comme le disait Baudrillard, ne croient plus en l'art, « mais seulement en l'idée de l'art (qui elle-même, bien sûr, n'a rien d'esthétique) » (Baudrillard 1996 : 64). À l'ère des télécommunications et de la généralisation du spectacle qu'analysait Guy Debord, l'art a beau être partout — dans la galerie, dans le musée, dans l'espace public, au cinéma, à la télévision, sur internet —, personne ne lui accorde de réel pouvoir de transformation; on peut encore s'émerveiller ou se scandaliser de telle ou telle réalisation, mais les attitudes poétiques et les formes esthétiques (bref, les moyens artistiques) ne font guère plus réagir. Pour expliquer cette situation, un ensemble de raisons peuvent être évoquées⁷¹⁵.

Empruntant une perspective psychophysiologique, Anton Ehrenzweig a proposé que le sujet moderne aurait développé une tolérance aux intoxications formelles du modernisme : après la Seconde Guerre mondiale, le « gauchissement délibéré a cessé de stimuler. Nous avons appris

⁷¹⁵ Dans « Illusion/désillusion esthétique », Baudrillard affirme que c'est parce que l'art ne croit plus à sa propre capacité à esthétiser l'illusion qu'il en vient à susciter une vaste désillusion. La perfection réaliste des images en haute définition de la télévision et du cinéma ne réussissent pas, pour lui, à créer de l'illusion, vidant plutôt le monde de toute présence signifiante. Cela aurait pour effet de maintenir le sujet dans un flou entre illusion et désillusion : on ne croit ni au réel, ni à l'illusion, ces deux choses se confondant dans l'indifférence la plus totale. Gérard Conio fait de l'art contemporain le coupable de cet élargissement à l'infini de la fonction esthétique qui contribue selon lui à rendre indiscernable la frontière entre le réel et le théâtre : « Il correspond à une mise en scène permanente de la vie sociale, qui, en brouillant les repères, et sous le couvert d'un hédonisme séduisant, ne vise qu'à renforcer l'emprise du système sur une réalité dont le processus d'évolution est rigoureusement prévu. La manipulation des esprits passe par cette étape obligée qui consiste à anesthésier le sens critique en donnant les apparences d'un jeu sans conséquence aux manœuvres d'intoxication les mieux élaborées » (Conio 2003 : 339). Nous ne souscrivons pas à cette condamnation en bloc de l'art contemporain qui nous semble plutôt viser qu'un genre particulier de pratique (les pratiques qui sont le plus directement tributaires des jeux de l'art conceptuel).

à l'attendre et à lui faire bon accueil » (Ehrenzweig 1974 : 98). En 1953, le psychanalyste prédisait par exemple que la peinture automatique moderne, d'essence dionysiaque, se cristalliserait éventuellement en un « ornement calme et décoratif » de type apollinien (Ehrenzweig 1975 : 59). Dans *L'ordre caché de l'art*, il juge ce processus achevé :

Mon interprétation des textures inarticulées comme produit de l'inconscient aurait pu servir à prouver que l'*action painting*, plus que tout autre type de peinture, manifestait très directement les principes inconscients de la forme. On aurait pu le dire du moins tant que l'*action painting* était un mouvement jeune et fruste. Mais il suffit de quelques années pour que se mette en place l'inévitable réaction défensive du processus secondaire (Ehrenzweig 1974 : 103).

À force d'intoxications, l'art aurait donc fini par perdre complètement la faculté d'altérer le sujet.

Ehrenzweig n'est pas le seul à faire état d'une domestication des forces irrationnelles de l'art (domestication correspondant inversement à un émoussement de la dimension artistique de l'ivresse). Plus près de nous, T.J. Clark a observé ce processus en se penchant lui aussi sur les compositions *all-over* de Pollock et leur récupération par l'*establishment*. Pour lui, la diminution croissante du potentiel subversif de l'art n'est pas de nature physiologique, mais socioéconomique. La rencontre de l'art et de l'ivresse s'est opérée à un moment de l'histoire moderne où le capitalisme avait besoin de codifier toute expérience pouvant lui échapper :

These are aspects of experience that culture wants represented now, wants to make use of, because capitalism at a certain stage of its development *needs* a more convincing account of the bodily, the sensual, the "free", in order to extend – perhaps to perfect – its colonization of everyday life (Clark 1990 : 180).

Selon cette conception pessimiste qui n'est pas sans rappeler les positions de Debord, l'exploration moderniste de l'ivresse participerait d'un « general policing of spaces hitherto useless, and therefore uncharted, but which capital now thinks it can profit from and wants brought into the realm of representation⁷¹⁶ » (Clark 1990 : 178). Se réclamant directement de la

⁷¹⁶ Barthes, lui, pense que c'est la fonction même de l'artiste : « On voit [...] que la fonction sociale de la parole littéraire (celle de l'écrivain), c'est précisément de *transformer la pensée* (ou la conscience, ou le cri) *en marchandise*; la société mène une sorte de combat vital pour s'approprier, acclimater, institutionnaliser le hasard de la pensée, et c'est le langage, modèle des institutions, qui lui en donne le moyen : le paradoxe, c'est ici qu'une parole "provoquante" tombe sans peine sous la coupe de l'institution littéraire : les scandales du langage, de Rimbaud à Ionesco, sont rapidement et parfaitement intégrés; et une pensée provocante, dans la mesure où on la veut immédiate

pensée de Debord, Jonathan Crary a lui aussi suggéré que l'intérêt moderne pour la sensation ne s'inscrirait pas tant dans une volonté de briser le joug dominateur de la raison que dans un vaste projet de régulation et de contrôle. Dans *Techniques of the Observer*, par exemple, les dérèglements perceptifs induits par le stéréoscope et le phénakistiscope servent à l'analyse objective de la perception et, en dernier lieu, à sa transformation en données quantitatives; le corps, transformé en ensemble statistique, peut maintenant être exploité à son plein rendement. Dans *24/7*, un essai publié en 2013, Crary étend ce processus aux états psychologiques :

Over the last two decades, a growing range of emotional states have been incrementally pathologized in order to create vast new markets for previously unneeded products. The fluctuating textures of human affect and emotion that are only imprecisely suggested by the notions of shyness, anxiety, variable sexual desire, distraction, or sadness have been falsely converted into medical disorders to be targeted by hugely profitable drugs (Crary 2013 : 55).

Pour Crary, le sommeil serait le dernier espace affranchi de la colonisation capitaliste : « Sleep poses the idea of a human need and interval of time that cannot be colonized and harnessed to a massive engine of profitability » (Crary 2013 : 11). Mais, comme Clark, il croit que la raison capitaliste aura tôt fait de cartographier et d'exploiter toute expérience qui se situait auparavant dans sa marge⁷¹⁷. Dans cette perspective, l'art ne pourrait jamais plus prétendre à une altérité radicale et révolutionnaire — et même si c'était le cas, cette altérité serait rapidement prise en charge par le système, détournée à son profit. De même, on ne s'attend plus de l'ivresse à ce qu'elle change quoi que ce soit au statu quo. Passées les années 1960, les drogues psychédéliques — censées, selon l'étymologie du terme, « manifester l'esprit » — sont devenues des substances hallucinogènes. On ne les consomme plus pour se découvrir et, éventuellement, se changer, mais pour se divertir, pour cumuler les expériences, pour se donner l'impression d'avoir « fait le

(sans médiation), ne peut que s'exténuer dans un *no man's land* de la forme : il n'y a jamais de scandale complet » (Barthes 1964 : 153).

⁷¹⁷ Posons la question : qui est colonisé, de l'artiste dont la pratique est récupérée par l'économie de marché ou du consommateur qui fait ses emplettes au son de musiques produites sous l'influence de drogues, LSD, cocaïne ou Ecstasy? Les espaces réservés à la consommation, comme le remarque Dave Boothroyd, sont littéralement investis par la culture de la drogue (Boothroyd 2006 : 10). On ne pourrait donc envisager unilatéralement les rapports de l'art et de l'ivresse, de l'ivresse et de la société.

tour». Et encore, ce ne sont pas les intoxicants de choix. Stimulants, euphorisants et anesthésiants, les drogues sont omniprésentes, mais personne ne croit en elles⁷¹⁸.

Ken Johnson, dans un ouvrage de 2011, a de même soutenu que les manifestations dionysiaques ne pouvaient plus avoir d'effectivité réelle dans le paradigme contemporain :

There have been times when anarchic revelry seemed like a good way to resist and overturn socially limiting mores. The antics of the Dadaists in the 1920s and the high jinks of the Merry Pranksters in the '60s were, perhaps, genuinely liberating. But now that Dionysian catharsis has become the promise of beer commercials and spring-break debauchery, behaving "wildly" is no longer so threatening to the status quo (Johnson 2011 : 215).

Nous pourrions illustrer l'observation de Johnson en comparant *Seconds*, un film réalisé par John Frankenheimer en 1966, et *Spring Breakers*, un film de 2012 signé Harmony Korine. Dans le film de Frankenheimer, un employé de banque est invité à participer au programme expérimental d'une compagnie permettant à ses clients de changer d'identité et de vie. Après qu'on lui ait fait un nouveau visage au moyen d'une chirurgie esthétique, on lui donne un psychotrope qui le pousse à révéler sa véritable vocation : celle d'être peintre. Éventuellement, le protagoniste se trouve impliqué dans une vendange orgiaque qui vient confirmer sa renaissance dans une nouvelle identité. L'art et la drogue, dans *Seconds*, participent donc d'une même essence dionysiaque : ils ont tous deux le pouvoir de révéler quelque chose à propos du sujet et de le transformer⁷¹⁹. Dans *Spring Breakers*, en revanche, l'orgie continuelle — de drogues, de sexe, de violence, de stimuli sonores et visuels — ne sert aucun projet de régénération ou de transformation : « Spring break forever », répètent les protagonistes, indiquant qu'il n'y a rien, pour eux, au-delà d'une ivresse qui est sa propre finalité. Seul remède à l'ennui, le déchaînement des instincts printaniers auquel ils se livrent sans y croire n'est porteur d'aucune moisson. Et Korine montre ces débauches grotesques sans distanciation critique ni posture morale,

⁷¹⁸ Qu'elles soient de consommation ou de spectacle, les sociétés actuelles carburent à l'ivresse. Véronique Nahoum-Grappe, dans son inlassable étude du phénomène, a bien vu que « quelque chose de l'ivresse et de la soif d'intensité qu'elle implique se retrouve intensément valorisé de façon non verbale dans le système d'images actuellement dominant dans notre cadre de vie » (Nahoum-Grappe 2010 : 220). Notre « civilisation du vécu », comme l'écrit Peter Sloterdijk, répète « dans un code non théologique, des éléments qui ont déjà été expérimentés, jadis, dans la mystique chrétienne — le plus souvent dans le langage de l'expérience intensifiée de soi, de l'ivresse » (Sloterdijk 2001 : 17). L'ivresse, dans ce régime de vie, n'est pas altérité, mais expérience intensifiée du sujet qui tourne de plus en plus vite sur lui-même sans pouvoir quitter son axe.

⁷¹⁹ Au final, toutefois, le protagoniste ne peut tolérer sa transformation. Les choses n'ont changé qu'en surface ; à l'intérieur, il est le même. Mais en donnant son consentement à l'expérience, il s'est vendu à l'agence de transformation. Devant l'échec, celle-ci décide de recycler son corps dans une nouvelle expérience. L'histoire de *Seconds*, c'est l'espoir en l'atteinte d'une transformation, mais aussi son échec.

enveloppant son film dans une ironie ambiguë s'apparentant de près à l'attitude du Pop Art. *Spring Breakers* met en scène des individus qui, ne croyant pas à la possibilité d'une transformation du réel par la religion, la politique ou la production capitaliste, ont remplacé le projet par l'expérience, mais une expérience sans orientation prospective; il n'y a pas expérience pour quelque chose ou par rapport à quelque chose. « Break » : non pas rupture, comme un moderniste le comprendrait, mais pause. Pause pour toujours, de l'école et du travail; interruption du cycle de l'apprentissage et de la production⁷²⁰. Pause de l'histoire. « Spring break forever », point à la ligne.

Baudrillard, dans *La transparence du mal*, a tenté de résumer l'expérience contemporaine qui est présentée dans *Spring Breakers*, celle d'un monde à la fois intensifié et déréalisé, qui permet tout mais qui est fermé à tout changement véritable :

S'il fallait caractériser l'état actuel des choses, je dirais que c'est celui d'après l'orgie. L'orgie, c'est tout le moment explosif de la modernité, celui de la libération dans tous les domaines. Libération politique, libération sexuelle, libération des forces productives, libération des forces destructives, libération de la femme, de l'enfant, des pulsions inconscientes, libération de l'art. [...] Aujourd'hui, tout est libéré, les jeux sont faits, et nous nous retrouvons collectivement devant la question cruciale : QUE FAIRE APRÈS L'ORGIE? (Baudrillard 1990 : 11)

Que faire après l'orgie moderniste? La question de Baudrillard est non seulement mal posée, elle a aussi quelque chose de scandaleux. « Libération dans tous les domaines », vraiment? Peut-être dans tous les domaines concernant directement Baudrillard, mais sans plus. « Que faire après l'orgie? » n'est certainement pas *la* question collective. Ce serait plutôt la question de l'individu privilégié se désespérant d'être né dans un monde postrévolutionnaire qu'il ne peut ni ne veut changer⁷²¹.

⁷²⁰ Pourquoi s'échiner à atteindre la nouveauté lorsque le même suffit à donner l'extase? Pourquoi créer quand on peut s'enivrer? Pour Miguel Egaña, « l'usage des psychotropes conduirait à une logique encore plus vaste, celle du *désœuvrement généralisé*; dans le champ de l'art moderne, celui-ci se rapprocherait de cette *paresse* revendiquée par l'anartiste Marcel Duchamp, qui signifie l'inutilité du faire, le refus de toute action et de toute production, exemplifiée par le *ready-made*, et dont la conséquence est bien sûr, l'adieu à l'art, au sens *poiétique* du terme » (Flahutez et Egaña 2013 : 24).

⁷²¹ Nous pourrions aussi évoquer la position pessimiste d'un Cioran, un autre moderniste se désespérant d'être né trop tard, après l'illusion et après la révolution. Dans les *Syllogismes de l'amertume*, il écrit : « S'il n'avait gardé une dernière illusion, je me réclamerais volontiers d'Omar Khayyam, de ses tristesses sans réplique; mais il *croyait* encore au vin » (Cioran 1980 : 26).

En réalité, Baudrillard ne fait que déplacer la révolution de l'horizon d'un avenir inatteignable (sociétés du projet) à un passé qui s'enfuit à tire-d'aile (sociétés de l'expérience). Dans les deux cas, cependant, la révolution est comprise comme un point de fuite transcendant qui conditionne l'expérience du présent : soit nous nous désespérons d'une révolution à jamais victorieuse et qui rend impossible tout geste créateur, soit nous persistons à déplorer l'échec des mouvements révolutionnaires qui ne peuvent jamais durablement changer les conditions du réel. Mais, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, il faudrait que nous cessions de considérer la révolution comme un point de fuite transcendant se soldant nécessairement par des défaites ou des victoires absolues :

La victoire d'une révolution est immanente, et consiste dans les nouveaux liens qu'elle instaure entre les hommes, même si ceux-ci ne durent pas plus que sa matière en fusion et font vite place à la division, à la trahison (Deleuze et Guattari 2008 : 167).

Aussi ne définissent-ils pas le mouvement psychédélique à l'aune de sa finalité — en quel cas il aurait bien sûr échoué, comme auraient tendance à le penser T.J. Clark et Jonathan Crary —, mais comme un ensemble de « charges souterraines, schizophréniques et révolutionnaires » (Deleuze et Guattari 1972 : 310) dont l'écho n'a jamais fini de se faire entendre. Dans des lignes de *Logique du sens* fortement empreintes de l'atmosphère de Mai 68, Deleuze écrivait :

On ne peut renoncer à l'espoir que les effets de la drogue ou de l'alcool [...] pourront être récupérés pour eux-mêmes à la surface du monde, indépendamment de l'usage de ces substances, si les techniques d'aliénation sociale qui déterminent celui-ci sont retournées en moyens d'exploration révolutionnaires (Deleuze 1969 : 189).

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari diront finalement que l'expérimentation des drogues a « suffisamment changé les conditions générales de la perception de l'espace et du temps pour que les non-drogés réussissent à passer par les trous du monde et sur les lignes de fuite » (Deleuze et Guattari 1980 : 350). On ne saurait donc se désespérer du fait qu'il soit maintenant impossible d'accorder à l'art et à l'ivresse « une puissance de transformation vitale et mentale sans équivalent », comme l'écrivait Egaña. L'art et l'ivresse n'ont jamais révolutionné le réel une fois pour toutes et ne le feront jamais. Ils peuvent toutefois en moduler la trame temporairement, finement, dans un jeu infini de va-et-vient entre la provocation et sa récupération.

Aux pessimistes, à Baudrillard, Clark et Crary, il faudrait opposer l'ouverture ambivalente sur laquelle Laurence Bertrand Dorléac clôt *L'ordre sauvage* : « la transe est avant tout l'instrument de la régulation sociale qui joue les conflits sans y mettre fin. À ce jeu, l'ordre est précaire et le temps du sauvage infiniment compté » (Bertrand Dorléac 2004 : 319). Ainsi de l'art et de l'ivresse, où, plus que jamais, rien n'est acquis, rien n'est réglé ni même réglable dans leurs rapports avec la société. Le présent reste ouvert : tout est maintenant toujours à refaire. Que faire après l'ivresse? Nous y replonger ou la préparer. Il n'est pas de fin à cet écheveau.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ADORNO, Teodor W. (1995). *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Klincksieck. [1970].

ANZIEU, Didier (1981). *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard.

AUDI, Paul (2005). *Créer*, La Versanne : Encre marine.

BACHELARD, Gaston (1961). *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses universitaires de France.

_____ (1981). *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard. [1938].

BAILLY, Jean-Claude et Jean-Pierre GUIMARD (1979). *Mandala : essai sur l'expérience hallucinogène*, édité par Jean-Claude Bailly et Jean-Pierre Guimard, Paris : Belfond.

BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil.

BAUDRILLARD, Jean (1990). *La transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris : Galilée.

_____ (1996). « Illusion/Désillusion esthétique », *Trans, Le beau*, hiver 1996, no. 7, p. 59-67.

BÉGHIN, Cyril (2014). « Expansion du vortex », *Cahiers du cinéma*, no. 705, novembre 2014, p. 64-65.

BERGSON, Henri (1964) *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : Presses universitaires de France. [1901].

BERTRAND DORLÉAC, Laurence (2004). *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard.

BOON, Marcus (2002). *The Road of Excess : A History of Writers on Drugs*, Cambridge : Harvard University Press.

BOOTHROYD, Dave (2006). *Culture on Drugs : Narco-Cultural Studies of High Modernity*, Manchester : Manchester University Press.

BRAU, Jean-Louis (1968). *Histoire de la drogue*, Paris : Claude Tchou, éditeur.

- BUKOWSKI, Charles (2010). *Nouveaux contes de la folie ordinaire*, traduit de l'anglais par Léon Mercadet, Paris : Le Livre de Poche. [1972].
- BURGOS, Jean (1998). *Imaginaire et création : le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien-Molin-Molette : Jean Pierre Huguet Éditeur.
- CHEVRIER, Jean-François (2012). *Les hallucinations artistiques : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris : L'Arachnéen.
- CIORAN, Emil (1980). *Syllogismes de l'amertume*, Paris : Gallimard.
- CLAIR, Jean (1983). *Considérations sur l'état des beaux-arts : critique de la modernité*, Paris : Gallimard.
- _____ (1997). *La responsabilité de l'artiste : les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris : Gallimard.
- COCTEAU, Jean (2005). *Opium : journal d'une désintoxication*, Paris : Stock. [1930].
- CONIO, Gérard (2003). *L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité : essais*, Lausanne : L'Âge d'homme.
- COURTWRIGHT, David T. (2008). *De passion à poison : les drogues et la construction du monde moderne*, traduit de l'anglais par Catherine Ferland, Québec : Les Presses de l'Université Laval. [2002].
- CRARY, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge : MIT Press.
- _____ (2013). *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso : Londres.
- DADOUN, Roger (1985). « Il n'y a d'ivresse que sexuelle », *Corps écrit*, no. 13, p. 9-16.
- DAVENPORT-HINES, Richard (2001). *The Pursuit of Oblivion : A Global History of Narcotics 1500-2000*, Londres : Weidenfeld & Nicholson.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit.
- _____ (2008). *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Éditions de Minuit. [1991].
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET (1996). *Dialogues*, Paris : Flammarion. [1977].
- DELORME, Stéphane (2014). « Quand le cinéma était psychédélique », *Cahiers du cinéma*, no. 705, novembre 2014, p. 58-62.

- DERRIDA, Jacques (1989). « Rhétorique de la drogue », *Autrement*, no. 106, avril 1989, p. 197-214.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *Quand les images prennent position*, Paris : Éditions de Minuit.
- DUBUFFET, Jean (1967). *Prospectus et tous les écrits suivants. Tome 1. Réunis et présentés par Hubert Damisch avec une mise en garde de l'auteur*, Paris : Gallimard.
- DUFRENNE, Mikel (2011). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris : Presses universitaires de France. [1953].
- DURAND, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Berg International.
- EHRENZWEIG, Anton (1974). *L'ordre caché de l'art*, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris : Gallimard.
- _____ (1975). *The Psychoanalysis of Artistic Vision & Hearing : An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Londres : Sheldon Press. [1953].
- EPSTEIN, Jean (1974). « Alcool et cinéma », in *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, vol. 2, p. 173-259, Paris : Éditions Seghers.
- ESCOHOTADO, Antonio (2003). *Histoire générale des drogues*, traduit de l'espagnol par Anatole Muchnik, Paris : L'esprit frappeur. [1989].
- FÉLICE, Philippe de (1970). *Poisons sacrés, ivresses divines : essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, Paris : Albin Michel. [1937].
- FLAHUTEZ, Fabrice et Miguel EGANA (dir.) (2013). *Arts drogués : expériences psychotropiques et création artistique*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.
- FORSTER, E.M. (1951). *Two Cheers for Democracy*, New York : Harcourt, Brace.
- FOUCAULT, Michel (1970). « Theatrum Philosophicum », *Critique*, no. 282, novembre 1970, p. 885-908.
- _____ (1986). *Death in the Labyrinth : The World of Raymond Roussel*, New York : Doubleday & Co.
- FRANCASTEL, Pierre (1989). *Études de sociologie de l'art*, Paris : Gallimard. [1970].
- GARRIER, Gilbert (1995). *Histoire sociale et culturelle du vin*, Paris : Bordas.
- GEFEN, Alexandre et Bernard VOUILLOUX (dir.) (2013). *Empathie et esthétique*, Paris : Hermann.

- GRUNENBERG, Christoph et Jonathan HARRIS (éd.) (2005). *Summer of Love : Psychedelic Art, Social Crisis & Counterculture in the 1960s*, Liverpool : Liverpool University Press.
- GUATTARI, Félix (2011). *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'aube.
- HAUSMAN, C.R. (1983). « Creativity : The Evolution of Value », in *The Problem of Creativity in Aesthetics*, p. 81-92, Belgrade.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Éditions de Minuit.
- _____ (1996). *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck.
- _____ (2005). *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard.
- HEUSCH, Luc de (2006). *La transe et ses entours : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles : Complexe.
- HUGHES, James (1999). *Altered States : Creativity Under the Influence*, Watson-Guptill, New York.
- HEUSCH, Luc de (2006). *La transe et ses entours : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles : Complexe.
- HULIN, Michel (2008). *La mystique sauvage : Aux antipodes de l'esprit*, Paris : PUF. [1993].
- HUXLEY, Aldous (2009). *The Doors of Perception. Heaven and Hell*, New York : Harper Perennial. [1954].
- HULAK, Fabienne (1994). *La nudité de l'art, suivi de Marcel Réja, L'art chez les fous*, Nice : Z'Éditions.
- JASPERS, Karl (1953). *Strindberg et Van Gogh, Swedenbörg-Hölderlin : étude psychiatrique comparative*, traduit de l'allemand par Hélène Naef, Paris : Éditions de Minuit.
- JOHNSON, Ken (2011). *Are You Experienced? : How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art*, New York : Prestel.
- JUNOD, Philippe (1976). *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne : Éditions de l'Âge d'Homme.
- KOESTLER, Arthur (1965). *Le cri d'Archimède : l'art de la Découverte et la découverte de l'art*, traduit de l'anglais par Georges Paradier, Paris : Calmann-Lévy. [1964].

- KRIS, Ernst (1978). *Psychanalyse de l'art*, traduit de l'anglais par Béatrix Beck et Marthe de Venoge, Paris : Presses universitaires de France. [1952].
- KRIS, Ernst et Otto KURZ (2010). *La légende de l'artiste : un essai historique*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris : Éditions Allia. [1934].
- LE BOT, Marc (1973). *Peinture et machinisme*, Paris : Klincksieck.
- LEWIN, Louis (1970). *Phantastica : drogues psychédéliques, stupéfiants, narcotiques, excitants, hallucinogènes*, Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1968). *L'extase matérielle*, Paris : Gallimard.
- LEBEL, Jean-Jacques (2009). *Soulèvements*, Lyon : Fage.
- LEARY, Timothy (1983). *Mémoires acides*, traduit de l'anglais par Emmanuel Jouanne, Paris : Robert Laffont.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (1999). *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris : Flammarion.
- LUDWIG, Arnold M. (1990). « Alcohol Input and Creative Output », *Addiction*, vol. 85, no. 7, juillet 1990, p. 953-963.
- LIEDEKERKE, Arnould de (2001). *La Belle Époque de l'Opium*, Paris : Éditions de la Différence.
- MAFFESOLI, Michel (1982). *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris : Méridiens/Anthropos.
- MASTERS, Robert E.L. et Jean HOUSTON (1966). *The Varieties of Psychedelic Experience*, New York : Dell Publishing Co.
- _____ (1968). *Psychedelic Art*, Londres : Weidenfeld & Nicolson.
- MCCOLE, John (1993). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca : Cornell University Press.
- MELENOTTE, George-Henri (2004). *Substances de l'imaginaire*, Paris : EPEL.
- MENGER, Pierre-Michel (2009). *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil.
- MILLER, Henry (1988). *Souvenir, souvenirs*, traduit de l'anglais par André Michel, Paris : Gallimard. [1953].
- MILNER, Max (2001). *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris : Gallimard.

- MILNER, Max et Martine CHATELAIN (dir.) (1983). *L'imaginaire du vin. Colloque pluridisciplinaire, 15-17 octobre 1981*, Marseille : Éditions Jeanne Laffitte.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique (1991). *La culture de l'ivresse : essai de phénoménologie historique*, Paris : Quai Voltaire.
- _____ (2010). *Vertige de l'ivresse : alcool et lien social*, Paris : Descartes et Cie.
- NOURRISSON, Didier (1989). *Le buveur du XIXe siècle*, Paris : Albin Michel.
- _____ (2013). *Crus et cuites : histoire du buveur*, Paris : Éditions Perrin.
- PAZ, Octavio (1972). *Courant alternatif*, Paris : Gallimard.
- PERPÈRE, Antoine (dir.) (2013). *Sous influences : artistes et psychotropes*, Paris : Fage éditions.
- PASSERON, René (1980). *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris : J. Vrin.
- _____ (1989). *Pour une philosophie de la création*, Paris : Klincksieck.
- _____ (1996). *La naissance d'Icare : Éléments de poïétique générale*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- PLANT, Sadie (1999). *Writing on Drugs*, New York : Farrar, Straus & Giroux.
- PRINZHORN, Hans (1984). *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, Paris : Gallimard. [1922].
- QUINCEY, Thomas de (1990). *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais. Suspiria de profundis. La Malle-poste anglaise*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris : Gallimard.
- REILLANNE, Ghislaine (1983). *Impact des drogues hallucinogènes sur le processus créateur*, Université de Nice, thèse.
- RIGOLI, Juan (2001). *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris : Fayard.
- RONELL, Avital (1992). *Crack Wars : Literature, Addiction, Mania*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- ROUGET, Gilbert (1990). *La musique et la transe*, Paris : Gallimard.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008). *L'acte esthétique : cinq réels, cinq risques de se perdre*, Paris : Klincksieck.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2000). *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard.

- SHAPIRO, Harry (1988). *Waiting for the Man : The Story of Drugs & Popular Music*, New York : William Morrow & Company, Inc.
- SLOTEDIJK, Peter (2001). *Essai d'intoxication volontaire : [Conversation avec Carlos Oliveira]; suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Hachette littératures.
- SOLOMON, David (1964). *LSD : The Consciousness-Expanding Drug*, New York : G.P. Putnam's Sons.
- SPERBER, Dan (1996). *La contagion des idées : théorie naturaliste de la culture*, Paris : O. Jacob.
- SOURIAU, Paul (1893). *La suggestion dans l'art*, Paris : Alcan.
- TSIKOUNAS, Myriam et Jean-Jacques YVOREL (dir.) (1995). *Sociétés & Représentations : Art sous dépendance : Toxicomanies et création*, Les Cahiers du CREDHESS, n° 1, novembre 1995.
- VALÉRY, Paul (2011). *Le bilan de l'intelligence*, Paris : Allia. [1935].
- VARLET, Théo (2003). *Aux paradis du hachich, suite à Baudelaire*, Paris : Trouble-Fête Éditions. [1930].
- WEISS, Allen S. (2000). « L'espace ivre de l'esthétique », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 74, p. 58-75.
- YVOREL, Jean-Jacques (1991). *Les poisons de l'esprit : drogues et drogués au XIXe siècle*, Paris : Quai Voltaire.

CHAPITRE 1

ARCHÉOLOGIE D'UN CONCEPT : L'IVRESSE CRÉATIVE DE L'ANTIQUITÉ JUSQU'À LA FIN DU 19^E SIÈCLE

- AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich-Cornelius (1962). *La philosophie occulte ou la magie. Divisée en trois livres et augmentée d'un quatrième, apocryphe, attribué à l'auteur. Précédée d'une étude sur la vie et l'œuvre de l'auteur et ornée de son portrait. Première traduction française complète*, Paris : Éditions traditionnelles, 2 vols. [1533].
- ALBERTI, Leon Battista (1993). *De la peinture = De Pictura (1435)*, traduit du latin par Jean Louis Schefer, Paris : Macula, Dédale. [1435].

- ARISTOTE (1990). *Poétique*, traduit du grec par Michel Magnien, Paris : Le Livre de Poche.
- _____ (1991). *Problèmes. Tome I, sections I à X*, traduit du grec par Pierre Louis, Paris : Les Belles Lettres.
- _____ (1994). *Problèmes. Tome III, sections XVIII à XXXVIII*, traduit du grec par Pierre Louis, Paris : Les Belles Lettres.
- BATTEUX, Charles (2011). *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Genève : Slatkine Reprints. [1746].
- BERGSON, Henri (1948). *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : Presses universitaires de France. [1932].
- BURKE, Edmund (1973). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris : Vrin. [1757].
- CAHUSAC, Louis de (1971). *Épître sur les dangers de la poésie*, suivi de *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Genève : Slatkine Reprints. [1754].
- CALLISTRATE (2008). *Quatorze visions (statues et bas-relief)*, traduit du grec par Jacques Boulogne, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- CARAGNON, Anne-Marie (2008). *Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans : Éditions Paradigme.
- CARRILHO DE MACEDO, Monalisa (2007). *Les fureurs à la Renaissance*, Paris : L'Harmattan.
- CHASTEL, André (1954). *Marsile Ficcin et l'art*, Genève : Librairie E. Droz.
- CHRISTOUT, Marie-France (1985). « L'ivresse et la danse », *Corps écrit*, no. 13, p. 157-164.
- CLAIR, Jean (2005). *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris : Gallimard.
- CLARK, Jonathan P. (1990). « Beyond Rhyme or Reason. Fanaticism and the Transference of Interpretative Paradigms from the Seventeenth-Century Orthodoxy to the Aesthetics of the Enlightenment », *MLN*, vol. 105, no. 3, novembre 1990, p. 563-582.
- CLARK, Mary Ursula (1950). *The Cult of Enthusiasm in French Romanticism*, Washington : The Catholic University of America Press.
- CLARK, Timothy (1997). *The Theory of Inspiration : Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic & Post-Romantic Writing*, Manchester : Manchester University Press.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (2010). *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, édition numérique réalisée par Jean-Marc Simonet.

CRIGNON-DE OLIVEIRA, Claire (2006). *De la mélancolie à l'enthousiasme : Robert Burton (1577-1640) et Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury (1671-1713)*, Paris : Honoré Champion.

CSAPO, Eric (2004). « The Politics of New Music », in *Music & The Muses : The Culture of "Mousike" in the Classical Athenian City*, p. 207-248, Oxford : Oxford University Press.

DANDRÉ-BARDON, Michel-François (1765). *Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture*, Paris : Desaint.

DERRIDA, Jacques (1972). *La dissémination*, Paris : Éditions du Seuil.

DIDEROT, Denis (1968). *Œuvres esthétiques*, Paris : Éditions Garnier Frères.

_____ (1972). *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Paris : Gallimard.

_____ (1981). *Paradoxe sur le comédien, précédé de Entretiens sur le Fils naturel*, Paris : Flammarion.

_____ (1988). « Sur les femmes », in *Qu'est-ce qu'une femme?*, p. 163-185, Paris : P.O.L. Éditeur.

DODDS, E. R. (1965). *Les Grecs et l'irrationnel*, traduit de l'anglais par Michael Gibson, Paris : Éditions Montaigne. [1951].

DUBOS, Jean-Baptiste (1967). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genève : Slatkine Reprints. [1719].

FALCONET, Étienne (1970). *Œuvres complètes*, Genève : Slatkine Reprints, 3 vols.

FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard.

GADOFFRE, Gilbert, ELLRODT, Robert et Jean-Michel MAULPOIX (dir.) (1997). *L'acte créateur*, Paris : Presses Universitaires de France.

GINZBURG, Carlo (1992). *Le sabbat des sorcières*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris : Gallimard.

HARRISON, Jane Ellen (1961). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Londres : The Merlin Press.

HOBBS, Thomas (2003). *Léviathan*, traduit de l'anglais par Philippe Folliot, édition numérique. [1651].

JOUANNA, Jacques et Laurence VILLARD (éd.) (2002). *Vin et santé en Grèce ancienne : actes du colloque organisé à l'Université de Rouen et à Paris (Université de Paris IV Sorbonne et ENS) par l'UPRESA 8062 du CNRS et l'URLICA de l'Université de Rouen) 28-30 septembre 1998*, Athènes : École Française d'Athènes.

KANT, Immanuel (1984). *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris : J. Vrin. [1790].

_____ (1990). *Essai sur les maladies de la tête. Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit de l'allemand par Monique David-Ménard, Paris : GF-Flammarion. [1764].

_____ (2008). *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, précédé de *Introduction à l'Anthropologie* (Michel Foucault), traduit de l'allemand par Michel Foucault, Paris : J. Vrin. [1798].

_____ (2013). *Rêves d'un visionnaire*, traduit de l'allemand par Francis Courtès, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. [1766].

KANTOROWICZ, Ernst H. (2004). « La souveraineté de l'artiste. Notes sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art de la Renaissance », traduit de l'anglais par Laurent Mayali, in *Mourir pour la patrie et autres textes*, p. 43-73, Paris : Fayard.

KAPPLER, Claire (dir.) (2006). *L'inspiration : le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du moyen âge européen et proche-oriental : colloque international tenu en Sorbonne les 23-24 mai 2002*, Paris : L'Harmattan.

KERSLAKE, Lawrence (2000). *Essays on the Sublime : Analyses of French Writings on the Sublime from Boileau to La Harpe*, Bern : Peter Lang.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin et Fritz SAXL (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris : Gallimard.

LEECH, David (2008). « Raison et enthousiasme dans l'*Enthusiasmus Triumphatus* de Henry More », *Revue de métaphysique et de morale*, 2008, vol. 3, no. 59, p. 309-322.

LOMBARDO, Giovanni (2011). *L'esthétique antique*, Paris : Klincksieck.

MAGNARD, Pierre (dir.) (2001). *Marsile Ficin : les platonismes à la Renaissance*, Paris : Vrin.

MEISTER, Jacques-Henri (1799). *Lettres sur l'imagination*, Londres : Chez Bell.

MICHEL, Christian (2012). *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève : Librairie Droz.

- MURRAY, Penelope (2004). « The Muses and Their Arts », in *Music & The Muses : The Culture of "Mousike" in the Classical Athenian City*, p. 365-389, Oxford : Oxford University Press.
- PAKNADEL, Félix (1989). « Lettre concernant l'enthousiasme de Shaftesbury », *Revue de la Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles*, 1989, vol. 29, p. 109-118.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK (1981). *Old Mistresses : Women, Art, and Ideology*, New York : Pantheon Books.
- PILES, Roger de (1970). *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Genève : Slatkine Reprints. [1677].
- _____ (1989). *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard. [1708].
- PUTTFARKEN, Thomas (1985). *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven : Yale University Press.
- RABELAIS, François (1998). *Gargantua*, Paris : Pocket. [1534].
- RANCIÈRE Jacques (2011). *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée.
- RINELLA, Michael A. (2010). *Pharmakon : Plato, Drug Culture, & Identity in Ancient Athens*, Lanham : Lexington Books.
- ROHDE, Erwin (1952). *Psyché : le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris : Payot. [1898].
- ROUSSEL, Fabrice (1988). « Le concept de mélancolie chez Aristote », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 41, no. 41-3-4, 1988, p. 299-330.
- RUDGLEY, Richard (1993). *The Alchemy of Culture : Intoxicants in Society*, Londres : British Museum Press.
- SALLENGRE, Albert-Henri (1798). *Éloge de l'ivresse*, Paris : Michel, libraire et commissionnaire. [1715].
- SCHLEINER, Winfried (1991). *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden : O. Harrassowitz.
- SCHUHL, Pierre-Maxime (1949). *Essai sur la formation de la pensée grecque : introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne*, Paris : Presses universitaires de France.
- SCHNAPPER, Antoine (2004). *Le métier du peintre au Grand Siècle*, Paris : Gallimard.
- SÉRAN DE LA TOUR (1970). *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, Genève : Slatkine Reprints. [1762].

- SHAFTESBURY (1769). *Les œuvres de Mylord Comte de Shaftsbury contenant ses Characteristics, les Lettres & autres ouvrages*, troisième tome, Genève.
- _____ (2002). *Lettre sur l'enthousiasme*, Paris : Librairie Générale Française.
- SHERIFF, Mary D. (2004). *Moved by Love : Inspired Artists & Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago : The University of Chicago Press. [1708].
- SPARIOSU, Mihai I. (1991). *God of Many Names : Play, Poetry, and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle*, Durham : Duke University Press.
- TAINÉ, Auguste-Hippolyte (1986). *La Révolution : le gouvernement révolutionnaire, le régime moderne*, Paris : Laffont. [1855].
- TISSOT, Samuel Auguste David (1768). *De la santé des gens de lettres*, Lausanne : François Grasset.
- TUCKER, Susie I. (1972). *Enthusiasm : A Study in Semantic Change*, Cambridge : Cambridge University Press.
- VERNANT, Jean-Pierre (dir.) (1993). *L'homme grec*, Paris : Éditions du Seuil.
- VILLARD, Pierre et Claude VATIN (1988). *Recherches sur l'ivresse dans le monde grec*, Marseille : Aix-Marseille.
- VOLTAIRE (1964). *Dictionnaire philosophique*, Paris : Flammarion. [1764].
- VOUILLOUX, Bernard (2011). *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris : Hermann.
- WASSON, R. Gordon, KRAMRISCH, Stella, OTT, Jonathan et Carl A.P. RUCK (1986). *Persephone's Quest : Entheogens & The Origins of Religion*, New Haven : Yale University Press.
- WIND, Edgar (1980). *Mystères païens de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Gallimard. [1968].
- WOHL, Victoria (2004). « Dirty Dancing : Xenophon's *Symposium* », in *Music & The Muses : The Culture of "Mousike" in the Classical Athenian City*, p. 337-364, Oxford : Oxford University Press.
- ZILSEL, Edgar (1993). *Le génie : histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris : Éditions de Minuit. [1926].

CHAPITRE 2

LE ROMANTISME PICTURAL ET L'IVRESSE

- ALCIATORE, Jules C. (1954). *Stendhal et Maine de Biran*, Genève : Librairie Droz.
- ANJUBAULT SIMONS, Madeleine (1980). *Sémiotisme de Stendhal*, Genève : Librairie Droz.
- BERNIER, Marc-André et Deirdre DAWSON (dir.) (2010). *Les Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy : philosophie morale et réforme sociale*, Oxford : Voltaire Foundation.
- BIRAN, Pierre Maine de (1987). *Œuvres Tome II. Mémoires sur l'influence de l'habitude*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin. [1799].
- BOUILLO, Eva (2009). *Le Salon de 1827 : classique ou romantique?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- CABANIS, Pierre Jean Georges (1802). *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris : Crapelet, 2 vols.
- CASTIGLIONE, Baldassar (1987). *Le livre du courtisan*, traduit de l'italien par Alain Pons, Paris : G. Lebovici.
- CROUZET, Michel (1983). *Raison et déraison chez Stendhal : de l'idéologie à l'esthétique*, Berne : Peter Lang
- DEL LITTO, Victor (1962). *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris : Presses universitaires de France.
- DELACROIX, Eugène (1893). *Journal de Eugène Delacroix*, Paris : E. Plon, 3 vols.
- _____ (1980). *Journal, 1822-1863*, Paris : Librairie Plon.
- FELMAN, Shoshana (1971). *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris : Librairie José Corti.
- GALLO, Daniela (dir.) (2012). *Stendhal : historien de l'art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- GARNIER, Lucy, NOVAK-CHEVALIER, Agathe et Myriam SFAR (éd.) (2012). *L'année stendhalienne 11. Stendhal/Théâtre : actes du colloque du 11 au 13 juin 2009, Université Paris-III*, Paris : Honoré Champion.
- GENETTE, Gérard (1999). « Égotisme et disposition esthétique », in *Figures IV*, p. 129-150, Paris : Seuil.

KIRKEGAARD, Sören (1989). *Le journal du séducteur*, traduit du danois par M.-H. Guignot et O. Prior, Paris : Gallimard. [1843].

LE GALL, Béatrice (1966). *L'imaginaire chez Senancour*, tome 1, Paris : Librairie José Corti.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2014). *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris : Gallimard.

MAGHERINI, Graziella (1990). *Le Syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, Paris : Usher.

MATZNEFF, Gabriel (1984). *La diététique de Byron*, Paris : Table ronde.

MEE, Jon (2003). *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation : Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*, Oxford : Oxford University Press.

NODIER, Charles (1996). *De quelques phénomènes du sommeil*, Bègles : Le Castor Astral. [1830].

RANCIÈRE, Jacques (2001). *L'inconscient esthétique*, Paris : Galilée.

STAËL, Germaine de (1960). *De l'Allemagne*, Paris : Librairie Hachette, 5 vols.

_____ (1985). *Corinne ou l'Italie*, Paris : Gallimard.

_____ (1991). *De la littérature*, Paris : GF-Flammarion.

_____ (2000). *Delphine*, Paris : GF-Flammarion, 2 vols.

STENDHAL (1981). *Œuvres intimes*, Paris : Gallimard, 2 vols.

_____ (1986). *Œuvres complètes*, Genève : Slatkine Reprints, 50 vols.

_____ (1994). *Lettres à Pauline*, Paris : Le Seuil.

_____ (2002). *Salons*, Paris : Le Promeneur.

_____ (2011). *Aux âmes sensibles : lettres choisies (1800-1842)*, choix d'Emmanuel Boudot-Lamotte, édition établie, présentée et annotée par Mariella Di Maio, Paris : Gallimard.

CHAPITRE 3

LES INTOXICATIONS DE L'ARTISTE MODERNE

AMBRIÈRE, Madeleine (1999). *Balzac et la Recherche de l'Absolu*, Paris : Quadrige/PUF. [1968].

BALZAC, Honoré de (1976). *La Comédie humaine*, Paris : Gallimard, 12 vols.

- _____ (1990). *Lettres à Madame Hanska*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2 vols.
- _____ (1996). *Œuvres diverses. II*, Paris : Gallimard.
- _____ (2006). *Correspondance. I. (1809-1835)*, Paris : Gallimard.
- BERLIOZ, Hector (1995). *Le suicide par enthousiasme et autres nouvelles*, Paris : L'Arche.
- BERTHIER, Patrick (1997). *La Presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq : Éditions universitaires du Septentrion, 4 vols.
- BESSER, Gretchen R. (1969). *Balzac's Concept of Genius : The Theme of Superiority in the "Comédie humaine"*, Genève : Librairie Droz.
- DORAN, P. Michael (éd.) (1978). *Conversations avec Cézanne*, Paris : Macula.
- EIGELDINGER, Marc (1998). *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève : Slatkine Reprints. [1957].
- HAYTER, Alethea (1968). *Opium and the Romantic Imagination*, Londres : Faber & Faber.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1979). *Contes fantastiques*, vol. 1, Paris : Garnier-Flammarion.
- KEATS, John (1938). *Letters of John Keats*, Londres : T. Nelson and Sons.
- LASZLO, Pierre (1979). « Concentration et faillite », *Nouveau journal de chimie*, vol. 3, no. 1, janvier 1979, p. 6.
- LE YAOUANC, Moïse (1959). *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris : Librairie Maloine.
- MONTANDON, Alain (2012). *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris : Imago.
- MUSSET, Alfred de (1951). « L'Anglais mangeur d'opium » [1828], in *Œuvres complètes en prose*, p. 19-80, Paris : Gallimard.
- PÉRAUD, Alexandre (2012). *Le crédit dans la poétique balzacienne*, Paris : Classiques Garnier.
- PYAT, Félix (1834). « Les artistes » [1834], in *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, t. 4, p. 1-21, Paris : Librairie de Mme Charles-Béchet.
- REVEILLÉ-PARISÉ, Joseph-Henri (1834). *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit, ou, Recherches sur le physique et le moral, les habitudes, les maladies et le régime des gens de lettres, artistes, savans, hommes d'état, jurisconsultes, administrateurs, etc.*, Paris : G.A. Dentu, 2 vols.
- RIBOT, Théodule (1926). *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris : Alcan. [1900].

SCHIVELBUSCH, Wolfgang (1991). *Histoire des stimulants*, traduit de l'allemand par Éric Blondel, Ole Hanse-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, Paris : Le Promeneur.

ROLLAND, Romain (1908). *Musiciens d'autrefois*, Paris : Hachette.

TEICHMANN, Elizabeth (1961). *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève : Librairie E. Droz.

CHAPITRE 4

APRÈS LES DÉBAUCHES DE L'IMAGINATION

AVICE, Jean-Paul (2003). *Passion Baudelaire : l'ivresse des images*, Paris : Textuel.

BAUDELAIRE, Charles (1973). *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel : La Baconnière.

_____ (1986). *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée suivi de Amœnitates Belgicæ*, Paris : Gallimard.

_____ (1999). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 2 vols.

BENZINA, Fayza (dir.) (2012). *Autour de Baudelaire et des arts : infini, échos et limites des correspondances*, Paris : L'Harmattan.

BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre (1862). *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, 3e édition, Paris : Germer Baillière. [1845].

BURET, Eugène (1840). *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France : de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici : avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés*, vol. 1, Paris : Paulin.

BURY, Pol (1984). *Les gaietés de l'esthétique*, Paris : Denoël.

COURBET, Gustave (2011). *Écrits, propos, lettres et témoignages*, Paris : Hermann.

DANZIGER, Nicolas (2013). « Bases neurophysiologiques de l'image du corps et de l'empathie : quelques clés de lecture possible de la peinture de Courbet? », in *Transferts de Courbet*, p. 219-282, Dijon : Les Presses du Réel.

ELLISON, David R. (2001). *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature : From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge : Cambridge University.

FERRAN, André (2011). *L'esthétique de Baudelaire*, Genève : Slatkine Reprints.

- FONT-RÉAULX, Dominique de (2012). *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris : Flammarion.
- GAUTIER, Théophile (1994). *Critique d'art : extraits des Salons (1833-1872)*, Paris : Séguier.
- _____ (2011). *Œuvres : choix de romans et de contes*, Paris : Robert Laffont.
- GROS-KOST, Émile (1880). *Courbet : souvenirs intimes*, Paris : Derveaux.
- GUILLY, Paul (1955). *Découverte de l'Île Saint-Louis*, Paris : Michel.
- KOPP, Robert (2000). « Nietzsche et Baudelaire : “Il y a beaucoup de Wagner chez Baudelaire” », *Magazine Littéraire*, vol. 383, p. 59-62.
- LUDLOW, Fitz Hugh (1857). *The Hasheesh Eater : Being Passages from the Life of a Pythagorean*, New York : Harper & Brothers.
- MEIGE, Henry (1925). *Charcot, artiste*, Paris : Masson.
- MOREAU DE TOURS, Jean-Jaques (1978). *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Nendeln : Kraus Reprint.
- MOSS, Armand (1973). *Baudelaire et Delacroix*, Paris : A.G. Nizet.
- PÉLICIER, Yves (1994). *Les ivresses : sens et non sens*, Bordeaux : L'Esprit du temps.
- ROUBERT, Pierre-Louis (2010). « Les empreintes photographiques de Gustave Courbet », in *Courbet à neuf!*, p. 119-129, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

CHAPITRE 5

ÉVALUATIONS POSTROMANTIQUES DES RAPPORTS DE L'ART ET DE L'IVRESSE

- AUDI, Paul (2001). *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris : Librairie Générale Française.
- BERGSON, Henri (2007). *L'évolution créatrice*, Paris : Presses universitaires de France.
- CAMPIONI, Giuliano (2001). *Les lectures françaises de Nietzsche*, traduit de l'italien par Christel Lavigne-Mouilleron, Paris : Presses Universitaires de France.
- DANIELS, Paul Raimond (2013). *Nietzsche and the Birth of Tragedy*, Durham : Acumen.
- DESBUISSONS, Frédérique (2010). « La chair du réalisme : le corps de Gustave Courbet », in *Courbet à neuf!*, p. 65-82, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

FREUD, Sigmund (1971). *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris : Presses Universitaires de France.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1988). *Conversations de Goethe avec Eckermann*, traduit de l'allemand Jean Chuzeville, Paris : Gallimard.

JASPERS, Karl (1978). *Nietzsche : introduction à sa philosophie*, traduit de l'allemand par Henri Niel, Paris : Gallimard. [1950].

LICHTENSTEIN, Jacqueline, Maigné, Carole et Arnaud PIERRE (dir.) (2013). *Vers la science de l'art : l'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

MONTÉGUT, Émile (1882). *Types littéraires et fantaisies esthétiques*, Paris : Hachette.

NICATI, William (1895). *Théorie physique de la pensée*, Marseille : Barthelet et cie.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1970). *Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Émery, Julien Hervier, *et al.*, Paris : Gallimard, 14 vols.

_____ (1995). *La volonté de puissance*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris : Gallimard, 2 vols.

_____ (2008). *Lettres choisies*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux, Maurice de Gandillac et Marc de Launay., Paris : Gallimard.

NORDAU, Max (2006). *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris : Max Milo. [1892].

SCHOPENHAUER, Arthur (2004). *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau Paris : Quadrige. [1818].

SWEETMAN, David (1995). *Les vies de Gauguin*, traduit de l'anglais par Jean Autret, Paris : Belfond.

TOLSTOÏ, Léon (2006). *Qu'est-ce que l'art*, traduit du russe par Teodor de Wyzewa, Paris : Quadrige. [1897].

CHAPITRE 6

LA PEINTURE À LA RENCONTRE DE L'IVRESSE

APOLLINAIRE, Guillaume (1960). *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris : Gallimard.

- BÜRGER, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis : University of Minnesota Press. [1974].
- CARCO, Francis (1956). *Utrillo*, Paris : Bernard Grasset Éditeur.
- CHKLOVSKI, Victor (2008). *L'art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris : Allia. [1917].
- CZARORYSKA, Urszula et Stefan OKOLOWICZ (1997). *Witkacy : Metaphysical Portraits*, Leipzig : Connewitzer.
- CZUBAK, Bożena, OKOLOWICZ, Stefan et Marcin WAWRZYNCZAK (2011). *Witkacy i inni : z kolekcji Stefana Okolowicza i Ewy Franczak*, Varsovie : Muzeum Palac w Wilanowie.
- DISERENS, Corrine (2004). *Face au néant : les portraits de Stanislaw Witkiewicz*, Lyon : Fage.
- DOBKIN DE RIOS, Marlene et Oscar JANIGER (2003). *LSD : Spirituality and the Creative Process*, Rochester : Park Street Press
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio (2010). *Sexe, opium et Charleston : les vies surréalistes*, Neuilly-les-Dijons : Murmure, 4 vols.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor (1947). *Les possédés*, traduit du russe par N. Poltavtzev, Bruxelles : Éditions de la Boétie. [1872].
- DUCHAMP, Marcel (1994). *Duchamp du signe : écrits*, Paris : Flammarion.
- EINSTEIN, Carl (2011). *L'art du XXe siècle*, traduit de l'allemand par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.
- FRAZER, James George (1981). *Le rameau d'or*, Paris : Robert Laffont, 5 vols. [1890].
- FIALKIEWICZ-SAIGNES, Anna (2006). *Stanislaw Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, Grenoble : ELLUG Université Stendhal.
- GAMMEL, Irene (2002). *Baroness Elsa : Gender, Dada, and Everyday Modernity : A Cultural Biography*, Cambridge : The MIT Press.
- GEROULD, Daniel Charles (1981). *Stanislaw Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, Seattle : University of Washington Press.
- _____ (1992). *The Witkiewicz Reader*, Evanston : Northwestern University Press.
- JAKIMOWICZ, Irena (1987). *Witkacy : The Painter*, traduit du polonais par Ewa Krasinska, Varsovie : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- JONES, Amelia (2004). *Irrational Modernism : A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge : The MIT Press.
- LACOSTE, Jean (2003). *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Paris : Nadeau.
- LAZZARATO, Maurizio (2014). *Marcel Duchamp et le refus du travail* suivi de *Misère de la sociologie*, Paris : Les Prairies ordinaires.
- LÉGER, Fernand (1965). *Fonctions de la peinture*, Paris : Denoël/Gonthier.
- MICINSKA, Anna (1995). *Witkacy : la vie et l'œuvre*, traduit du polonais par Maria Cieszewska, Varsovie : Interpress.
- NAKOV, Andrei (1981). *Abstrait/Concret : art non-objectif russe et polonais*, Paris : Transédition.
- PARIS, Jean (1965). *L'espace et le regard*, Paris : Éditions du Seuil.
- PETERSON, Michel (1992). « S.I. Witkiewicz et la théorie de la Forme Pure dans l'art pictural », *Revue des Études Slaves*, vol. 64, no. 2, p. 287-295.
- PIOTROWSKI, Piotr (1988). « Art in the Crucible of History : Witkacy's Theory of Art and Practice of Painting », *The Polish Review*, vol. 33, no. 2.
- POTOCKA, Maria Anna (éd.) (2009). *Witkacy : Psychoholism*, Cracovie : Bunkier Sztuki.
- ROUHIER, Alexandre (1975). *La plante qui fait les yeux émerveillés : le peyotl*, Paris : Guy Trédaniel. [1927].
- SAIGNES, Anna (2007). « L'étrange cas du peintre Witkacy et écrivain Witkiewicz », in *De la plume au pinceau : Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Camelia : Presses Universitaires de Valenciennes, p. 343-355.
- SANDAUER, Artur (1985). « Art After the Death of Art », *Dialectics & Humanism*, vol. 12, no. 2, 1985, p. 117-138.
- SKALNIK, Peter (1995). « Bronislaw Kasper Malinowski and Stanislaw Ignacy Witkiewicz : Science Versus Art in the Conceptualization of Culture », in *Fieldwork & Footnotes : Studies in the History of European Anthropology*, p. 129-142, London & New York : Routledge.
- TAILLAC, Pierre de (2007). *Les Paradis artificiels : l'imaginaire des drogues de l'opium à l'ecstasy*, Paris : Hugo & Cie.
- TOMASSUCCI, Giovanna (2010). « Witkacowskie raje », in *Przestrzenie Teorie*, p. 85-105, Adam Mickiewicz University Press.

URBANKOWSKI, Bohdan (1985). « The Unknown Witkacy », *Dialectics & Humanism*, vol. 12, no. 2, 1985, p. 25-43.

VAN CRUGTEN, Alain (1971). *S.I. Witkiewicz : aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne : L'Âge d'homme.

WILLIAMS, William Carlo (1951). *The Autobiography of William Carlo Williams*, New York : Random House.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy (1969). *Théâtre complet*, Lausanne : L'Âge d'homme, 5 vols.

_____ (1972). *L'adieu à l'automne*, traduit du polonais par Alain Van Crugten, Lausanne : L'Âge d'Homme. [1927].

_____ (1976). *Cahiers Witkiewicz no. 1 : Witkacy et le théâtre*, traduit du polonais par Alain Van Crugten, Lausanne : L'Âge d'Homme.

_____ (1979a). *Cahiers Witkiewicz no. 2 : Witkiewicz et la peinture*, traduit du polonais par Antoine Baudin, Lausanne : L'Âge d'Homme.

_____ (1979b). *Les formes nouvelles en peinture et les malentendus qui en découlent*, traduit du polonais par Antoine Baudin, Lausanne : L'Âge d'Homme. [1919].

_____ (1979c). *Les 622 chutes de Bungo*, traduit du polonais par Alain Van Crugten, Lausanne : L'Âge d'homme. [1911].

_____ (1980). *Les narcotiques; suivi de Les âmes mal lavées*, traduit du polonais par Gérard Conio, Lausanne : L'Âge d'Homme.

_____ (1981). *Cahiers Witkiewicz no. 3 : correspondance*, traduit du polonais par Janka Kaempfer-Waniewicz, Lausanne : L'Âge d'Homme.

_____ (1982). *Cahiers Witkiewicz no. 4 : actes du colloque international « Witkiewicz » de Bruxelles, novembre 1981*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

_____ (1983). *Présences polonaises : l'art vivant autour du musée de Lodz : Witkiewicz, le constructivisme, les contemporains*, Paris : Musée National d'art moderne Georges Pompidou.

_____ (2001). *L'unique issue*, traduit du polonais par Gérard Conio, Lausanne : L'Âge d'Homme. [1934].

WORRINGER, Wilhelm (1986). *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris : Klincksieck. [1907].

ZGODZINSKA-WOJCIECHOWSKA, Beata et Anna ZAKIEWICZ (1996). *Witkacy. Stanislaw Ignacy Witkiewicz : les œuvres au Musée de Poméranie Centrale à Slupsk*, Varsovie : Wydawnictwa Artystyczne i Folmowe.

CHAPITRE 7

LES DEUX VISAGES DE L'IVRESSE

ARAGON, Louis (1976). *Le paysan de Paris*, Paris : Gallimard. [1926].

BENJAMIN, Walter (1979). *Correspondance. T.2. 1929-1940*, traduit de l'allemand par Guy Petitemange, Paris : Aubier Montaigne.

_____ (1981). « Théorie de la ressemblance » [1933], traduit de l'allemand par Michel Vallois, in *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 1, 1981.

_____ (1987). « Myslowice — Braunschweig — Marseille : Une histoire de haschich » [1930], in *Rastelli raconte... et autres récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, p. 39-52, Paris : Seuil.

_____ (1988). *Sens unique : précédé d'Enfance berlinoise et suivi de Paysages Urbains*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Maurice Nadeau.

_____ (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf.

_____ (1993). *Sur le haschisch et autres écrits sur la drogue*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier, Paris : Christian Bourgeois.

_____ (2000). *Œuvres*, Paris : Gallimard, 3 vols.

_____ (2001). « L'arc-en-ciel. Entretien sur l'imagination » [1915], traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, in *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraire*, p. 121-128, Paris : Presses Universitaires de France.

_____ (2006). *On Hashish*, traduit de l'allemand par Howard Eiland, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press.

_____ (2013). *Sur le concept d'histoire*, suivi de *Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien*, et de *Paris, la capitale du XIXe siècle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Petite Bibliothèque Payot.

BLOCH, Ernst (1978). *Héritage de ce temps*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Payot. [1935].

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Le danseur des solitudes*, Paris : Éditions de Minuit.
- ELKINS, James (2001). *Pictures & Tears : a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York : Routledge.
- POWELL, Anna (2007). *Deleuze, Altered States & Film*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

CHAPITRE 8

AU « CARREFOUR DES ENCHANTEMENTS » : IVRESSES SURRÉALISTES

- ARAGON, Louis (1928). *Traité du style*, Paris : Gallimard.
- _____ (2007). « Une vague de rêves » [1924], in *Œuvres poétiques complètes I*, p. 79-97, Paris : Gallimard.
- ARTAUD, Antonin (1976). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 26 vols.
- _____ (2004). « Portraits et dessins par Antonin Artaud » [1947], in *Œuvres*, p. 1534-1536, Paris : Gallimard.
- BARRAULT, Jean-Louis, BATAILLE, Georges, BRETON, André *et al.* (1940). *André Masson*, Rouen : Wolf.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard.
- _____ (1981). « Les surréalistes ont manqué le corps » [1975], in *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, p. 230-233, Paris : Éditions du Seuil.
- BATAILLE, Georges (1991). *Documents*, Paris : Jean-Michel Place, 2 vols.
- _____ (1998). *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard. [1957].
- BRETON, André (1969). *Entretiens, 1913-1952*, Paris : Gallimard.
- _____ (1988). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 4 vols.
- _____ (1990). *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- _____ (1990b). *Les pas perdus*, Paris : Gallimard.
- _____ (2002). *Le surréalisme et la peinture : 1928-1965*, Paris : Gallimard.
- CARDINAL, Roger (1992) « Surrealism & The Paradigm of the Creative Subject », in *Parallel Visions : Modern Artists & Outsider Art*, p. 94-117, Princeton : Princeton University Press.

- _____ (1997). « André Masson & Automatic Drawing », in *Surrealism : Surrealist Visuality*, p. 79-94, New York : New York University Press.
- CHARBONNIER (1985). *Entretiens avec André Masson*, Marseille : Ryôan-ji.
- DALI, Salvador (1935). *La conquête de l'irrationnel*, Paris : Éditions Surréalistes.
- _____ (2009). *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris : Gallimard. [1942].
- DAUMAL, René (1953). « Une expérience fondamentale », in *Essais et notes I : Chaque fois que l'aube paraît*, p. 265-274, Paris : Gallimard.
- _____ (1972). *L'évidence absurde (1926-1934)*, Paris : Gallimard.
- DUMAS, Roland (1985). *Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte*, suivi de *Le cristal dans l'éclair* par Serge Sautreau, Paris : Gallimard.
- GILBERT-LECOMTE, Roger (1971). *Correspondance : lettres adressées à René Daumal, Roger Vailland, René Maublanc, Pierre Minet, Véra Milanova et Jean Puyaubert*, Paris : Gallimard.
- _____ (1974). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 2 vols.
- GILBERT-LECOMTE, Roger et Léon-Pierre QUINT (2011). *Correspondance : 1927-1939*, Paris : Ypsilon.
- GRENIER, Jean (1963). *Entretiens avec dix-sept peintres non figuratifs*, Paris : Calmann-Lévy.
- GROSSMAN, Evelyne (2004). *La défiguration : Artaud-Beckett-Michaoux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1977). *À rebours*, Paris : Gallimard. [1884].
- JOUVE, Pierre Jean (1931). « Les portraits de Sima », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mars 1931.
- MASSON, André (1950). *Le plaisir de peindre*, Nice : La Diane Française.
- _____ (1974). *La mémoire du monde*, Paris : Albert Skira, éditeur.
- _____ (1975). *Vagabond du surréalisme*, Paris : Saint-Germain-des-Prés.
- _____ (1976). *Le rebelle du surréalisme : Écrits*, Paris : Hermann.
- _____ (1988). *Anatomie de mon univers*, Marseille : André Dimanche.
- MÈREDIEU, Florence de (1988). *André Masson : Les dessins automatiques*, Paris : Blusson.
- MINET, Pierre (1973). *La défaite : confessions*, Paris : Éditions Jacques Antoine.
- MIRO, Joan (1995). *Écrits et entretiens*, choisis, présentés et annotés par Margit Rowell, Paris : Daniel Lelong Éditeur.

- NOËL, Bernard (2010). *André Masson ou le regard incarné*, Paris : Fate Morgana.
- RANDOM, Michel (2003). *Les Phrères simplistes ou les jeux avant le Grand Jeu*, in *Grand Jeu et surréalisme : Reims, Paris, Prague*, Reims : Ludion.
- _____ (2003). *Le Grand Jeu : Les enfants de Rimbaud le Voyant*, Paris : Le Grand Souffle Éditions.
- SCHAPIRO, Meyer (1997). *L'art abstrait*, Paris : Carré. [1937].
- SIMA, Joseph (1992). *Kaléidoscope*, Alfortville : Éditions Revue K. [1967].
- SJASTAD, Øystein (2014). *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*, Ashgate : Farnham
- SMEJKAL, Frantisek (1992). *Sima*, traduit du tchèque par Xenia Zincenkova, Jacqueline Menanteau et Annick Baudoin, Paris : Le Point Cardinal.
- THIRION, André (1999). *Révolutionnaires sans révolution*, Arles : Actes Sud. [1972].
- VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX (1981). *Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Paris : Belfond.

CHAPITRE 9

UNE POÏÉTIQUE DE L'ALCOOLISME

- ABADIE, Daniel (dir.) (1982). *Jackson Pollock. 21 janvier – 19 avril 1982*, Paris : Centre Georges Pompidou.
- ADAMS, Henry (2009). *Tom & Jack : The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton & Jackson Pollock*, New York : Bloomsbury Press.
- CHASSEY, Éric de (2001). *La peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*, Paris : Gallimard.
- CLAIR, Jean (1990). *De l'invention simultanée de la pénicilline et de l'Action Painting, et de son sens*, Paris : L'Échoppe.
- CLARK, T.J. (1990). « Jackson Pollock's Abstraction », in *Reconstructing Modernism : Art in New York, Paris and Montreal*, p. 172-238, Cambridge : The MIT Press.
- DEBORD, Guy (1997). *Panegyrique*, Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit.

_____ (2003). « Deux questions sur la drogue », in *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Éditions de Minuit.

FRIEDMAN, B.H. (1972). *Jackson Pollock : Energy Made Visible*, New York : McGraw-Hill Book Company.

GOMBRICH, Ernst (2010). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris : Phaidon. [1960].

GREENBERG, Clement (1988). *The Collected Essays and Criticism*, Chicago : University of Chicago Press, 4 vols.

HARRISON, Helen A. (éd.) (2000). *Such Desperate Joy : Imagining Jackson Pollock*, New York : Thunder's Mouth Press.

HOFMANN, Hans (1948). *Search for the Real and Other Essays*, Andover : Addison Gallery of American Art.

JONES, Caroline A. (2005). *Eyesight Alone : Clement Greenberg's Modernism & The Bureaucratization of the Senses*, Chicago : University of Chicago Press.

KRAUSS, Rosalind (1993). « Qui a peur du Pollock de Greenberg? », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, automne/hiver 1993, p. 159-171.

KUSPIT, Donald (1993). *Signs of Psyche in Modern & Postmodern Art*, Cambridge : Cambridge University Press.

LANDAU, Ellen G. et Claude CERNUSCHI (éd.) (2007). *Pollock Matters*, Chicago : University of Chicago Press.

LEIRIS, Michel (1988). *À propos de Georges Bataille*, Paris : Fourbis.

NAIFEH, Steven et Gregory WHITE SMITH (1991). *Jackson Pollock : An American Saga*, New York : Harper Perennial.

POLCARI, Stephen (1993). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge : Cambridge University Press.

POTTER, Jeffrey (1987). *To a Violent Grave : An Oral Biography of Jackson Pollock*, Wainscott : Pushcart Press.

ROSE, Barbara (éd.) (1980). *Pollock Painting*, New York : Agrinde Publications Ltd.

ROSENBERG, Harold (1965). « The American Action Painters » [1951], in *The Tradition of the New*, p.23-39, New York : McGraw-Hill Book Company.

_____ (1966). *The Anxious Object : Art Today & Its Audience*, New York : Collier Books.

ROSSET, Clément (1977). *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris : Éditions de Minuit.

ROTHENBERG, Alfred (1990). *Creativity and Madness : New Findings and Old Steeotypes*, Baltimore : The John Hopkins Universiy.

VALLIER, Dora (1982). *L'intérieur de l'art : entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi (1954-1960)*, Paris : Éditions du Seuil.

VARNEDOE, Kirk, et Pepe KARMEL (éd.) (1999). *Jackson Pollock : New Approaches*, New York : Museum of Modern Art.

CHAPITRE 10

ENTRE L'IVRESSE ET LA PEINTURE, UN THÉÂTRE DU CORPS

ASLAN, Odette et Béatrice PICON-VALLIN (éd.) (2002). *Butô(s)*, Paris : CNRS Éditions.

BACON, Francis (1992). *Francis Bacon : entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris : J.C. Lattès.

BONNEFOY, Françoise, CLÉMENT, Sarah et Isabelle SAUVAGE (éd.) (1999). *Gutai. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 4 mai – 27 juin 1999*, Paris : Réunion des musées nationaux.

BUSH, Susan et Hsioh-yen SHIH (éd.) (1985). *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge : Harvard University Press.

CAILLOIS, Roger (1950). *L'homme et le sacré (édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré)*, Paris : Gallimard.

CHIBA, Shigeo (1986). « Kazuo Shiraga au pays des "poilus" », *Art Press*, no. 109, décembre 1986, p. 10.

DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris : Éditions du Seuil.

GINZBURG, Carlo (1986). *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris : Flammarion.

GUTAI (2010). *Gutai : Dipingere con il tempo e lo spazio. Painting with Time & Space*, Lugano : Museo Cantonale d'Arte.

- JULLIEN, François (2003). *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture : essai de dé-ontologie*, Paris : Éditions du Seuil.
- KUNG, David (1966). *The Contemporary Artist in Japan*, Honolulu : University of Hawaii Press.
- KUNIMOTO, Namiko (2013). « Shiraga Kazuo : The Hero and Concrete Violence », *Art History*, Vol. 36, no. 1, février 2013, p. 154-179.
- LACHMAN, Charles (1992). « “The Image Made by Chance” in China and the West : Ink Wang Meets Jackson Pollock’s Mother », *The Art Bulletin*, vol. 74, no. 3, septembre 1992.
- LUCKEN, Michael (2001). *L’art du Japon au vingtième siècle : pensées, formes, résistances*, Paris : Hermann.
- MESNIL, Evelyne (2002). « La peinture “sans contraintes” (VIIIe-Xe s.) : de l’inclassable des traités chinois à l’orthodoxie zen », *Arts asiatiques*, vol. 57, 2002, p. 137-151.
- MISHIMA, Yukio (1993). *Le soleil et l’acier*, Paris : Gallimard. [1968].
- NANCY, Jean-Luc (2013). *Ivresse*, Paris : Rivages.
- PARTANEN, Juha (2006). « Spectacle of Sociability and Drunkenness : On Alcohol and Drinking in Japan », *Contemporary Drug Problems*, vol. 33, été 2006, p. 177-204.
- PLUTSCHOW, Herbert et P.G. O’NEIL (1996). *Matsuri : The Festivals of Japan*, Surrey : Japan Library.
- RITTER, Gabriel (éd.) (2015). *Between Action and the Unknown : The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga*, Dallas : Dallas Museum of Art.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L’être et le néant : essai d’ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard.
- SASO, Michael R. (1990). *Tantric Art and Meditation : The Tendai Tradition*, Honolulu : Tendai Educational Center.
- SHIRAGA, Kazuo (1993). *Kazuo Shiraga : 4 juin-26 septembre 1993 : centre régional d’art contemporain Midi-Pyrénées, Labège, Musée d’art moderne, Réfectoire des Jacobins, Ville de Toulouse*, Toulouse : Éditions Arpap.
- _____ (2015). *Kazuo Shiraga*, New York : Dominique Lévy Gallery et Alex Vervoordt Gallery.
- TIAMPO, Ming (2002). « Moments of Destruction, Moments of Beauty : Gutai and Japanese Matsuri Festivals », in *Gutai : Moments of Destruction, Moments of Beauty*, p. 37-63, Paris : Blusson.

_____ (2013). « Gutai Chain : The Collective Spirit of Individualism », *Positions : East Asia Cultures Critique*, vol. 21, no. 2, printemps 2013, p. 383-415.

TOMII, Reiko et Fergus McCAFFREY (2009). *Kazuo Shiraga : Six Decades*, New York : McCaffrey Fine Art.