



Cahiers en ligne du GEMCA

Tome 2 - 2011

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011.pdf

Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI^e-XVII^e siècles)*

Antoinette GIMARET (Université de Limoges)

La « révolution vésalienne » des années 1540 conduit à la revalorisation de l'anatomie comme pratique et remet le corps au centre du dispositif de connaissance, dans un va-et-vient entre chair et texte, lecture et maniement du scalpel. Cette valorisation de la pratique favorise la mise au jour d'une nouvelle visibilité du corps par le soutien de l'image gravée qui se veut au service d'une représentation plus « exacte », plus explicite que le texte seul. Mais sa scientificité se trouve le plus souvent brouillée par la superposition de plusieurs imaginaires, par la mémoire d'autres images ; pathos, horreur ou esthétisme y court-circuitent la lisibilité d'un geste anatomique pourtant légitimé dans sa valeur épistémologique. Sans doute parce que le geste d'ouvrir le corps, loin d'être anodin, nécessite l'instauration de détours qui en neutralisent la cruauté ou, à défaut, la justifie. Processus de « domestication » qui ne fait qu'accroître le pouvoir de fascination des gravures et donc l'opacité du corps. On verra comment, la littérature de dévotion annule ce risque en méditant sur le corps christique, corps ouvert que la déformation rend précisément visible, et par là même « vraie image ».

Je propose de procéder à ce parcours dans l'imaginaire anatomique en trois temps :

- **La gravure anatomique ou le rêve de l'image exacte.** J'évoquerai ce qu'implique le renouveau anatomique renaissant, en particulier la mise au jour d'une nouvelle

* Ce texte est la publication d'une communication présentée oralement dans le cadre d'une conférence du GEMCA (Centre d'analyse culturelle de la première modernité) à l'Université libre de Bruxelles, le 7 mars 2011, ce qui explique sa présentation, la rareté des notes de bas de pages et certaines formules ou transitions abruptes qui conviennent davantage à l'oral qu'à l'écrit.

visibilité du corps et la croyance en l'efficacité de l'image gravée pour en rendre compte.

- **Neutraliser les risques de l'ouverture.** Je verrai comment, loin d'être aussi neutre, l'illustration anatomique est le lieu d'une mise en scène du corps, révélant la difficulté des anatomistes à régler la question du cadavre et leur tentative de légitimer la violence que suggère le geste de dissection.
- **La « vraie image » du Christ ou l'anatomie inversée.** Enfin, j'essaierai de montrer comment la littérature de dévotion exploite l'imaginaire anatomique pour souligner la vérité du Christ crucifié comme seule vraie anatomie. Je serai alors amenée à délaissier le commentaire d'images pour m'appuyer sur des extraits de textes.

I. La gravure anatomique ou le rêve de l'image exacte

La renaissance de l'anatomie au XVI^e siècle incite au retour à la pratique. Affirmant le primat du visuel, elle veut ouvrir le corps pour contempler ce qui est caché, décision de voir l'intérieur qui n'était ni évidente ni capitale au regard de l'ancienne médecine des humeurs. Andrea Carlinò dans son ouvrage *La Fabbrica del corpo*, évoque cette « invention » humaniste du corps et la proximité désormais affichée de l'homme de science avec le cadavre, c'est aussi l'idée développée par Raphaël Mandressi, dans son ouvrage de 2003, *Le Regard de l'anatomiste*. De plus en plus courante en Europe, surtout en Italie à partir du XIV^e siècle, la pratique de la dissection s'intensifie au XVI^e siècle, la rupture la plus évidente intervenant avec Vésale qui publie le *De humani corporis fabrica* à Bâle en 1543. Remettant clairement en cause l'autorité galénique, l'ouvrage favorise un changement de stratégie intellectuelle : dans un nécessaire va-et-vient du texte au corps puis du corps au texte, il souligne qu'il n'est plus possible de faire l'économie de la dissection humaine en tant que telle. Dans sa préface adressée à Charles Quint, il déclare : « Mon effort n'aurait pas abouti si pendant mes études de médecine à Paris je n'avais mis personnellement la main à la tâche ». Cette « révolution » anatomique ne s'explique pas par la levée soudaine d'un interdit religieux : rappelons que la bulle papale de 1299 ne constitue pas en effet une interdiction des dissections mais exprime plutôt le rejet de certaines pratiques en usage, comme le démembrerment des croisés morts en terre sainte. S'il est interdit aux

clercs de pratiquer la chirurgie, l'anatomie est bien reconnue par l'Église pendant le Moyen Âge comme une discipline utile à la pratique médicale et artistique. Ce renouveau anatomique s'explique donc plutôt par le surgissement d'un désir de voir pour savoir et par là, de donner à la médecine un fondement nouveau.

Les frontispices des traités renaissants sont révélateurs à cet égard non tant d'un contenu scientifique que de cette nouvelle prise de position par rapport au modèle dominant, le modèle galénique. Dans le frontispice bien connu de Vésale ([fig. 01](#)) mais aussi dans celui de Valverde ([fig. 35](#)) la présence du singe, du chien, du cochon apparaît ainsi comme un clin d'œil suggérant le passage à une anatomie plus exacte, où il n'est plus possible de se satisfaire de la méthode analogique employée par Galien (qui n'aurait jamais disséqué de cadavre humain mais en aurait, à partir de dissections animales, déduit la structure). Mais les frontispices marquent surtout le nouveau rôle dévolu à l'anatomiste, dans le passage de la dissection médiévale à la dissection moderne¹. La scène de dissection médiévale traditionnelle est marquée par sa tripartition (entre celui qui sait / celui qui montre / celui qui ouvre). Voir [fig. 12](#) : le médecin est le *lector* du texte de Galien ; le *demonstrator* ou *ostensor* montre sur le corps ouvert l'organe dont parle le texte ; le *sector* souvent barbier ouvre et dissèque sur les indications du *demonstrator* qui traduit le texte en langue vulgaire après avoir écouté le texte galénique en latin ; le médecin en chaire n'a pas besoin de regarder le cadavre. Cette méthode est raillée dans la préface de la *Fabrica* :

« L'abandon aux barbiers de toute la pratique fit non seulement perdre aux médecins toute connaissance réelle des viscères mais aussi toute habileté dans la dissection, à tel point qu'ils ne s'y livrèrent plus. Cependant les barbiers à qui ils avaient abandonné la technique étaient tellement ignorants qu'ils étaient incapables de comprendre les écrits des professeurs de dissection. [...] détestable usage de confier aux uns la dissection du corps humain pendant que les autres commentent la particularité des organes à la façon des geais, parlant de choses qu'ils n'ont jamais abordées de près mais qu'ils ont prises des livres et confiées à leur mémoire »

¹ Voir CARLINO, chap. I « La scena de la dissezione, indagine iconografica », *La Fabrica del corpo*.

Au contraire, dans la scénographie vésalienne ([fig. 01](#)) celui qui sait est aussi celui qui ouvre et celui qui montre. Le frontispice met le praticien dans la foule, au niveau de la table de dissection, dans un face à face avec le corps dans sa matérialité, un corps qui semble même dialoguer avec lui. L'anatomiste le touche d'une main (pour écarter les tissus) et de l'autre, enseigne (index tendu rappelant l'index de l'*ostensor*). Nouvelle mise en scène signifiant aussi la réhabilitation de la dissection comme art manuel, contre la hiérarchie traditionnelle du savoir opposant médecin, chirurgien et barbier. Au premier plan, on voit d'ailleurs les barbiers désœuvrés se disputant les couteaux à aiguiser. On retrouve cette nouvelle disposition dans la plupart des frontispices qui suivent, par exemple ceux des ouvrages de Colombo ([fig. 14](#)) ou de Riolan ([fig. 15](#)) : l'anatomiste est au centre de l'image, proche du corps disséqué ; l'ouverture du corps est concomitante à l'enseignement et à l'écriture. On ouvre ici le corps, non seulement pour visualiser et confirmer le texte galénique (comme dans la pratique universitaire de l'« *anatomia publica* » que Vésale fustige), mais aussi pour vérifier les traités antérieurs, pour progresser dans l'exploration. D'où la proximité de l'encrier et du scalpel : dans le frontispice de Vésale ([fig. 01](#)) on voit l'encrier sur la table de dissection ; dans son portrait ([fig. 03](#)) sous le bras écorché on voit la plume, l'encrier et les notes prises. Dans les frontispices de Riolan et Colombo ([fig. 14](#) et [fig. 15](#)) le livre est proche de la table, c'est un assistant qui le tient et non plus le *magister* lisant le livre en chaire. Le symbolisme du bras ou de la main écorchés, que l'on a partout jusqu'à la gravure de Bidloo ([fig. 42](#)), suggère l'importance de cette main « polyvalente » du praticien tenant le scalpel mais aussi la plume. Le traité se nourrit donc directement de la dissection et peut être lui-même corrigé par des dissections ultérieures : dans frontispice de Colombo, un assistant a précisément sous les yeux le livre de Vésale (on peut deviner un écorché pleine page) : galéniste convaincu opposé aux innovations vésaliennes, il adopte néanmoins explicitement une méthode similaire de vérification par la pratique.

Ce nouveau dispositif est lié à l'évidence d'une nécessité d'ordre scientifique faisant du corps ouvert le lieu d'émergence d'un savoir. L'anatomiste est, selon l'expression de Charles Estienne, un « historien du corps humain », loué d'avoir su, comme un bon peintre, en révéler la « naïve figure » et en corriger les erreurs de lecture :

L'état de celui qui entreprend la description des parties du corps humain ne me semble en rien différent de l'office d'un historien [et] comme rien ne soit plus messeant à l'historiographe qu'en ses escriptz proposer mensonges, chose fabuleuse ou sans aucun jugement controuuee [...] au cas pareil est bien necessaire à l'historien du corps humain prendre garde que ce dont il doit escrire *luy soit manifeste et apparent à l'œil* [...] Nous avons accoustumé de beaucoup plus prizer l'ouvrage d'ung bon peintre d'aultant qu'il approche de *la nayve figure des choses* par luy représentées.

Mettant en valeur des contradictions entre l'observation directe et les affirmations de Galien, la dissection nourrit un conflit d'autorité entre vérité des sens et vérité des livres, fidèle en cela à la maxime du médecin antique : faire confiance en anatomie à ce que l'on voit plutôt qu'à ce qu'on lit. Vésale reprend ainsi Galien : « Celui qui veut contempler les œuvres de la nature ne doit pas se fier aux ouvrages anatomiques mais s'en rapporter à ses propres yeux² ». Estienne (déclarant « il n'est rien plus certain que la fidélité de l'œil ») ou encore Riolan (parlant de ses « mains oculaires ») le confirment : la restauration de l'anatomie comme science passe nécessairement par l'établissement de liens entre la pratique et un discours raisonné sur le corps et ses parties. En écrivant « ce qui est apparent à l'œil » et seulement cela, l'anatomiste se garantit de toute superstition, de toute lecture erronée, la confrontation au corps mort ouvert étant seule propice à l'acquisition d'une « certitude » scientifique.

Les traités visent donc la diffusion large d'un contenu de savoir mais aussi d'une méthode et d'une « visibilité » nouvelle du corps, d'où le rôle fondamental alloué à l'illustration anatomique. La première anatomie illustrée remarquable est celle de Berengario da Carpi auteur des *Commentaria* (1521) puis des *Isagogae breves* (1523). Charles Estienne (1505-1564) poursuit dans cette veine³. Son œuvre majeure est *De Dissectione partium corporis humani* de 1545 (*La*

² *Ex corpore dissectione, non ex libris discenda anatome*, Galien *De Anatomicis Administrationibus*, 1, 2.

³ Il appartient à une famille d'érudits parisiens active dans la production imprimée (son beau-père est Simon de Colines, son frère Robert Estienne, tous deux imprimeurs de cour). Étudiant à Padoue, initié ensuite à la chirurgie par Sylvius, il obtient son diplôme de médecine en 1542 et enseigne l'anatomie de 1544 à 1547 à Paris.

Dissection des parties du corps humain, 1546). Elle contient de nombreuses planches illustrées dont certaines innovations seront reprises par Vésale, principalement la présentation des viscères en coupe dans un corps « vivant ». L'ouvrage majeur par le nombre de gravures reste celui de Vésale (dessins attribués à Titien, gravures de Van Kalkar). On peut citer parmi les imitateurs de Vésale, l'ouvrage de Juan Valverde *Anatomia del corpo humano* (1560), celui de Van den Spieghel et Casseri (*De humani corporis fabrica* et *De formato foetu* 1627), enfin l'*Anatomia humani corporis* de Govaert Bidloo de 1685 (gravures de Gérard de Laresse). L'illustration anatomique est valorisée par la plupart de ces auteurs dans sa valeur « d'hypotypose » : elle compense la pénurie de corps, elle doit donner l'impression au lecteur d'avoir sous les yeux un corps disséqué. Vésale précise que, « pour que [son ouvrage] ne soit pas sans profit pour tous ceux à qui l'observation expérimentale est refusée », il y a « inséré des représentations si fidèles des divers organes qu'elles semblent placer un corps disséqué devant les yeux de ceux qui étudient les œuvres de la Nature » (rhétorique de l'*evidentia* propre à l'hypotypose). Estienne recommande à ses étudiants, à défaut de pratiquer la dissection, de se plonger dans les gravures dont le degré d'exactitude n'est pas moindre.

Cependant vous plaira contenter votre fantasie des pourtraictz et figures que trouverez en cest œuvre, jusques à ce que par l'opportunité du temps puissiez recouvrer quelque corps d'homme ou aultre à decoupper, qui de tout vous rende plus certains.

Les images sont dotées d'une valeur pédagogique, mémorielle, mais elles seraient aussi plus efficaces que le verbe pour retranscrire un progrès du savoir. Vésale déclare :

Comme les représentations facilitent la compréhension de ces sujets et comme elles les restituent avec une fidélité interdite à la langue la plus précise !

Dans le texte latin, c'est la formule « vraies images » qui est d'ailleurs employée. Estienne les appelle aussi des « démonstrations par figures ». L'impact visuel est recherché, puisqu'il s'agit bien de mettre en image ce qui n'a encore jamais été vu, de révéler l'invisible du corps.

On note d'abord de façon évidente le recours systématique aux légendes. Ainsi pour l'écorché pleine page de Vésale ([fig. 02](#)) on a la présence de lettres de l'alphabet latin et grec ; chez Estienne ([fig. 24](#)

et [fig. 25](#)), les lettres sont explicitées par un encadré en bas à gauche. Même chose chez Spieghel ([fig. 39](#)) avec des chiffres romains : une complexité plus grande de la numérotation indiquant la précision accrue du dessin.

On peut souligner ensuite le caractère méthodique des planches, qui suivent le plus souvent l'ordre de la dissection, de la peau vers le squelette, ainsi l'écorché de Vésale privé peu à peu des muscles superficiels puis profonds, jusqu'au squelette ([fig. 02](#)), une diachronie permettant une exploration méthodique de l'extérieur vers l'intérieur. L'ordre fixé dans la dissection (ventre inférieur puis ventre moyen, ventre supérieur, ensuite les extrémités, enfin la tête, ordre raisonné qui correspond aussi à la progression de la putréfaction) semble imposer l'ordre des planches et donc l'organisation du recueil. Chaque organe est soigneusement observé dans son volume, figuré parfois sous plusieurs angles, aux diverses étapes de son découpage (voir Valverde ([fig. 32](#)) et les différents dessins du cerveau ; Bidloo ([fig. 45](#)) et le dessin du crâne : on a la juxtaposition du même crâne sous plusieurs angles différents et à plusieurs moments de la dissection, dans un effet de diachronie qui construit le récit de la dissection sur le principe de la séquence imagée). Dans les écorchés de Vésale ([fig. 02](#)), certaines parties du corps qui ont été nécessairement enlevées pour montrer ce qu'il y a dessous sont posées à côté du corps, comme un rappel des étapes de la dissection (au pied de la silhouette du milieu, une partie des côtes ; pour la silhouette de droite, son diaphragme a été cloué au mur derrière lui).

Autre facteur de « scientificité », des détails rappellent la pratique de la dissection, ainsi les cordes nécessaires pour soutenir un corps inerte ([fig. 02](#)), la présence de la table de dissection (Estienne, [fig. 25](#), le corps couché sur une estrade) ou d'autres détails concrets chez Bidloo ([fig. 41](#), [fig. 42](#), [fig. 43](#) et [fig. 47](#)) : les clous, les épingles, le linge, les pinces qui tiennent les muscles écartés, etc.

Enfin, toujours dans cette idée de vraisemblance, des astuces iconographiques sont utilisées afin de pallier le problème du passage du corps tridimensionnel à la surface plane de l'illustration : Carlino, dans son autre ouvrage *Paper bodies*, a rappelé l'existence de feuillets anatomiques avec rabats en papier circulant au XVI^e siècle en Allemagne : le lecteur, sur le principe du livre d'enfants, doit soulever le papier pour découvrir en dessous le dessin des viscères.

On connaît aussi l'existence de brochures dans lesquelles le lecteur découpe et colle sur des silhouettes des feuillets figurant la peau puis les muscles, puis les organes etc., en un approfondissement successif qui se matérialise à rebours dans l'épaississement progressif des couches de papier (Vésale utilise d'ailleurs ce principe pour son *Épitomé* qu'il fait circuler à destination de ses étudiants). Pour ces traités, on va trouver plutôt des techniques soulignant le passage de la surface à la profondeur : chez Carpi ([fig. 21](#)) ou Van den Spiegel ([fig. 38](#)) l'écorché tient lui même les rabats de peau, soulève ses organes pour dévoiler son intérieur. Carpi ([fig. 20](#)) procède à une mise en scène symbolique de la dénudation : une femme « lève le voile » au sens propre sur la partie la plus intime de son corps, son utérus fécondé, utérus qu'elle montre de l'index, redessiné en plus gros sur un piédestal. Son pied s'appuie sur un livre fermé, signifiant peut être le choix effectué ici entre exhibition du corps et lecture des autorités. Chez Bidloo, on note un jeu sur le voilé/dévoilé avec la présence du linge ([fig. 42](#) et [fig. 43](#)). Enfin, dans le traité d'Estienne, les figures féminines ([fig. 30](#) et [fig. 31](#)) semblent écarter d'elles mêmes les cuisses, exhibant leur intimité. Toutes ces postures s'apparentent au geste de « monstration » qui était celui de l'anatomiste sur les frontispices : on souligne qu'on est en train de dévoiler ce qui était auparavant dissimulé. La présence de spectateurs dans l'image a le même but (voir Estienne [fig. 25](#) et [fig. 26](#)) : elle symbolise une publicité, rappelle le geste de l'exhibition.

Le but de ces dispositifs est de parvenir à exhiber dans l'image une certaine vérité du corps. L'anatomiste par son langage nomme, par là même il rend visible, car il met de l'ordre dans le « borborygme » (Galien), ainsi les légendes distinguant organes et fonctions, révélant la structure cachée du corps. De même l'image doit être au service d'une lisibilité nouvelle de la forme corporelle. La collaboration presque systématique entre anatomistes et artistes va dans ce sens. La conviction que l'illustration joue un rôle essentiel dans le dispositif de connaissance suppose de recourir aux maîtres du dessin, de bénéficier de leur talent dans l'illustration : le frontispice de Colombo ([fig. 14](#)) révèle au premier plan la présence de l'artiste, au pied de la table de dissection. Rendre visibles les découvertes anatomiques implique le passage du croquis fait à la va-vite sur la table de dissection à sa « traduction » dans la gravure : le visible n'est pas de l'ordre de l'immédiat mais d'une reconstitution,

puisque ce que l'anatomiste voit « en vrai », une fois que le corps a été disséqué, c'est un amas informe, que les effluves ou la putréfaction rendent encore moins tolérable aux sens. Dans les gravures au contraire, la reconstitution du visible vise à assurer la scientificité de l'image : pas d'écoulement d'humeurs, pas de pourriture, pas de déformation pathologique mais un travail sur le dessin et les contours (Mandressi souligne dans son ouvrage *Le Regard de l'anatomiste* cette reconstitution conceptuelle du corps par le dessin, combinant ordre de dissection et ordre de composition). L'illustration met au jour un corps ordonné, fait surgir du corps en morceaux une évidence de l'harmonie, de la *symmetria*. Elle est à la fois description et définition. La grande vogue, après Vésale, des anatomies illustrées peut s'expliquer par cette croyance partagée en une force de l'image capable de rendre compte d'une vérité anatomique du corps.

Mais l'image anatomique ne suit pas forcément la logique de la pratique anatomique et ne constitue pas toujours le compte-rendu d'une dissection particulière, ainsi les gravures de Vésale très rapidement réimprimées sans le texte et copiées pour accompagner les traités d'autres praticiens. Ces anatomistes en font alors un usage citationnel, qui leur permet de se placer du côté d'une certaine « modernité », d'indiquer leur accord avec une méthode et non pas forcément avec un contenu scientifique. Dès lors, au lieu de renvoyer à l'expérience directe de la dissection, l'image peut aussi renvoyer à d'autres images, convoquer une mémoire iconographique susceptible de déborder le cadre de la science. Les gravures de Charles Estienne sont révélatrices de tels déplacements : à l'origine des images, il y a une série de seize dessins pornographiques réalisés par Marc-Antoine Raimondi, baptisés « I modi », qui valent à leur auteur d'être emprisonné. Jacopo Caraglio les réutilise en 1527 pour évoquer, sur un mode maniériste, « Les Amours des dieux », mettant aussi à contribution Rosso et Perino del Vaga. Estienne se contente ensuite d'y placer des « fenêtres anatomiques » pour décrire les organes de la génération ([fig. 28](#), [fig. 29](#), [fig. 30](#) et [fig. 31](#)). De tels emprunts ou réminiscences artistiques sont légion : chez Vésale la description de l'appareil génital utilise des fragments de corps qui renvoient en fait aux canons antiques exaltés par l'art renaissant (corps de Vénus, torse d'Apollon du Belvédère : même fenêtre anatomique). ([fig. 05](#)) Par

ailleurs, l'écorché de Valverde tenant sa peau à bout de bras ([fig. 33](#)) n'est pas sans rappeler le saint Barthélemy de la chapelle Sixtine.

L'image anatomique peut donc renvoyer ses lecteurs à une mémoire culturelle plus vaste, à des modèles artistiques reconnus. Mais cette esthétisation n'est pas sans risque. On observe ainsi que, alors que la pratique de la dissection entre définitivement dans les mœurs et que son efficacité scientifique n'est pas remise en cause entre le XVI^e et le XVII^e siècle, les images anatomiques ne vont pas forcément dans le sens d'une plus grande exactitude : les gravures de Gérard de Lairesse pour l'*Anatomie* de Bidloo (1685) sont jugées par ses pairs belles mais peu fiables scientifiquement (dans le *Journal des savants* de 1686 : « les figures ont plus de beauté et de grandeur que de vérité »). Entre le texte (gagnant en précision) et l'image (gagnant en esthétique), un clivage apparaît qui rend problématique le passage de l'ouverture concrète du corps à sa mise en image : l'image devient, aux yeux de certains, un écran, car elle véhicule la mémoire d'autres images qui s'interposent, brouillent la lecture. Certains anatomistes soucieux de défendre le sérieux de leur discipline font même du renoncement à l'illustration un indice de leur degré de sérieux. Jean Riolan (1629), qui revendique une pratique rigoureuse de l'anatomie, se méfie des images, susceptibles d'en véhiculer plutôt le caractère inquiétant⁴. Son frontispice ([fig. 15](#)) le représente en médecin apaisé et non en boucher muni d'un scalpel. Le corps ouvert est proche du praticien, à la manière vésalienne, mais lui tourne le dos. Les outils de dissection sont rangés au loin, ils ne servent pas. D'ailleurs, le frontispice est la seule image proposée dans le traité : Riolan semble ici lucide sur la difficulté à séparer image et imaginaire, représentation et connotation, car le pouvoir « d'inquiétude » ou de fantasme de l'image du corps anatomisé est souvent bien plus fort que sa vérité scientifique.

II. Neutraliser les risques de l'ouverture

Cette scientificité voulue des planches est en effet souvent brouillée par une dramaturgie favorisant la superposition de plusieurs imaginaires. Les illustrateurs reprennent presque tous le

⁴ Voir sur cette question l'article de Lise LEIBACHER-OUVARD dans le volume *Corps souffrants, sanglants et macabres*.

paradoxe figuratif du disséqué vivant, se tenant debout, présentant ses organes ou son squelette. On a vu que cela pouvait servir à une rhétorique du dévoilement (lorsque l'écorché s'offre lui-même au regard). Mais ici la mise en scène dépasse la plupart du temps cette simple commodité descriptive, comme le révèle par exemple le travail suggestif autour du décor : on peut remarquer des effets de contraste entre l'écorché et les « vues » à l'arrière plan (voir Carpi, [fig. 22](#) : la femme au ventre ouvert, avec en arrière plan un paisible paysage) ou entre les ventres béants et le décor intimiste (chez Estienne : confort de la chambre, lit, meubles d'intérieur, accessoires de toilette, coussins, etc. [fig. 28](#), [fig. 29](#), [fig. 30](#) et [fig. 31](#)). Ce décor peut aussi faire signe, ainsi lorsque le corps déambule au milieu de ruines antiques, paysage métaphorique de la perte de son intégrité corporelle (voir [fig. 24](#)).

On note aussi la présence d'accessoires à forte valeur symbolique (la pelle du fossoyeur chez Vésale, [fig. 06](#) le sablier chez Bidloo, [fig. 44](#)) ou la reprise de postures reconnaissables (celle de la méditation, de la mélancolie, voire de la luxure).

De ce fait, c'est une évidence, il n'y a pas de neutralité dans les images mais la convocation presque systématique du pathétique : ainsi le squelette fossoyeur qui semble lever les yeux au ciel et crier sa douleur ([fig. 06](#)) ; la femme de Carpi qui semble endormie mais dont les traits indiquent qu'elle souffre encore ([fig. 22](#)) ; la posture d'incrédulité de certains écorchés ([fig. 21](#)). Ces effets pathétiques mettent en avant une ambiguïté qui est précisément celle du corps singulier : faut-il voir le corps disséqué comme une simple matière inerte sous le scalpel ? Dans ce cas, plus commode pour les anatomistes, ouvrir le corps renvoie à une conquête héroïque de la clarté scientifique sur le désordre viscéral. Ou faut-il voir au contraire le cadavre comme une trace persistante de l'individu, porteuse de sa mémoire vive ? Dans ce cas, ouvrir le corps devient un geste de profanation, d'atteinte à l'intégrité de la personne. Les écorchés doués de vie suggèrent ici que l'objectivation du corps, désirée par la science, est loin d'être accomplie, ambiguïté qui favorise la fabrication d'images-palimpsestes.

Car le geste d'ouvrir le corps n'est pas assez neutre pour être représenté sans médiation. Même légitime, l'exploration des chairs est susceptible de susciter horreur et dégoût ; elle nécessite une forme d'accoutumance du regard. L'illustration anatomique

donnerait cette possibilité de tenir l'horreur à distance, selon plusieurs modalités.

D'abord par le renvoi explicite à des canons esthétiques. On a évoqué tout à l'heure la réutilisation de gravures maniéristes par Estienne mais aussi de bustes « à l'antique » par Vésale, (fig. 05). Convoquer la mémoire de ces autres images permettrait de sortir de l'horreur concrète de la dissection (je n'entre pas ici dans la vaste question de l'anatomie artistique mais suggère simplement son utilisation comme remède au *pathos*). Dans ce même registre, on peut évoquer les constants « trompe l'œil » du traité de Valverde, par exemple entre les viscères et le pectoral d'une armure romaine (fig. 34) : le graveur parvient à neutraliser l'obscénité des viscères grâce à une confusion savamment entretenue entre organes internes et pièces de l'armure. Le soin du graveur à réaliser des détails décoratifs peut avoir le même effet, ainsi Lairesse (fig. 47) soignant le dessin du gland de passementerie du coussin sur lequel repose la planche de bois, pour « distraire » l'œil du spectacle terrible de la dissection d'un fœtus de petite fille.

Autre « divertissement » de l'œil, autre détour, l'exploitation de la valeur érotique de l'ouverture, en particulier dans la représentation du corps féminin, aiguïée par « l'attrait du tranchant » dont parle Didi-Huberman dans *Ouvrir vénus*. Chez Estienne, l'anatomie est l'alibi de scénographies érotiques où des « voyeurs » épient des femmes à la nudité exhibée, dans la reprise de l'histoire adultère de David et Bethsabée (fig. 27 à l'arrière plan à gauche, un homme épie avec des lunettes, scène reconnaissable de David séduit par Bethsabée surprise au bain) ou encore des amours de Jupiter et des nymphes (reprise de la posture de Vénus accueillant Jupiter déguisé en satyre fig. 27 et fig. 29) : la violence de la convoitise sexuelle suggère cette autre violence qu'est l'acte d'ouvrir, dans une coïncidence qu'Estienne exploite entre posture gynécologique et posture érotique. Cela va même jusqu'à l'oubli du prétexte anatomique, ainsi cette femme sur la chaise d'accouchement (fig. 31), sans fenêtre anatomique dévoilant son utérus. La présence des forceps à ses pieds justifie à peine l'érotisme de la pose à laquelle s'ajoute son expression : sourire, yeux baissés invitant à d'autres plaisirs qu'à ceux de la dissection ! Outre ces scènes suggestives, les graveurs jouent sur des détails à valeur de séduction : dans le buste de la Vénus de Vésale (fig. 05) la froideur du marbre est tempérée par une mèche de cheveux jouant

sur l'épaule nue ; Valverde reprend cette Vénus ([fig. 37](#)) mais lui ajoute un visage, accroît la torsion du corps et l'ouverture du sexe, la place au milieu d'une accumulation de sexes féminins d'ailleurs bizarrement phalliques, disposition visant à accroître la valeur suggestive. Chez Bidloo, le linge dévoile, au dessus du ventre béant, un sein intact ou un bijou ([fig. 42](#) et [fig. 43](#)), le jeu de voilement/dévoilement déjà évoqué participant de ce jeu érotique.

Mais le face-à-face avec le cadavre est aussi un face-à-face angoissant avec soi comme corps mortel (basculement de l'anatomie de l'autre à l'anatomie de soi que semble suggérer Valverde dans cette représentation de l'écorché devenant lui même écorcheur [fig. 36](#), ou de l'écorché regardant son visage de peau, [fig. 33](#)) : la dissection implique une découverte fascinante de son propre néant, une exploration inquiétante de ce qui fait l'individu. Du glissement fatal que nous racontent les traités, de l'homme debout au corps gisant privé d'articulations et même de visage, surgit cette énigme : À quel moment l'individu se perd-il, entre la singularité de la chair et l'anonymat du squelette ? Est ce que « tout soi » est dans la peau ? Interrogation sur les limites de soi qui donne à la dissection la valeur d'une interrogation philosophique et morale⁵. Cela est explicité par la construction des anatomies moralisées où squelettes et écorchés deviennent des allégories de la mort, dans la reprise d'une iconographie topique, celle du *memento mori* (depuis le squelette laboureur de Vésale jusqu'au sablier de Bidloo, déjà évoqués). Présents également dans les frontispices (Vésale et le squelette à la faux, [fig. 01](#) ; Riolan et la tête de mort sous le titre, [fig. 15](#)), ces squelettes rappellent que les planches gravées, au delà d'une révélation purement scientifique, doivent rappeler le contemplateur à une vérité d'un ordre supérieur. L'anatomiste cherche à révéler les secrets du vivant mais fait en même temps signe vers le Créateur, entreprise à la fois de *cognitio sui* et de *cognitio Dei* (on peut rappeler que l'amphithéâtre anatomique de Leyde construit en 1595 présente des figures anatomiques accompagnées de citations édifiantes du même ordre) : la leçon d'anatomie est aussi un emblème de la vanité humaine.

⁵ Voir l'article de Raphaël CUIR dans *Ouvrir, couvrir* évoquant le lien de l'anatomie au précepte socratique de connaissance de soi.

On constate donc ici un travail d'esthétisation, d'érotisation ou de moralisation des gravures anatomiques, qui refléterait le malaise suscité par la discipline, du fait d'une séparation impossible entre le corps et l'individu, entre l'être humain et son enveloppe charnelle. Rappelons que l'individualisation du corps est un obstacle majeur à son ouverture, elle est un critère de choix autorisant ou non la dissection. Dans les facultés de médecine italiennes de la Renaissance, comme le souligne Carlino (en prenant l'exemple de Rome), des règles stipulent que l'on ne pourra disséquer le corps d'un habitant de la cité ou des environs, encore moins le corps d'un membre d'une famille réputée : le corps disséqué ne doit pas être reconnaissable, identifiable (ce qui amène les étudiants à écorcher d'abord le visage afin de pouvoir disposer plus librement du corps qu'ils ont dérobé). Certains anatomistes, parmi les plus convaincus, refusent de la même façon de disséquer le corps de leurs proches, taxant de zèle excessif ou de cruauté ceux qui s'y risquent. Même pour eux, il reste difficile d'aller au bout de la logique mécaniste. Cela expliquerait dans certaines gravures le renvoi fugitif à une conception plus ancienne, celle du corps microcosme. Van den Spieghel choisit ainsi, pour son chapitre sur la formation du fœtus, l'allégorie des saisons ([fig. 40](#) et [fig. 41](#)) : ici Flor ou Pomone tenant en main une fleur, un fruit, symbolisent le cycle de la fécondité, celui de la Nature et, tout ensemble, celui de la femme, les parois de l'utérus elles-mêmes ouvertes à la façon d'une fleur éclosée. La totalité des dessins du traité évoquent d'ailleurs un décor naturel, à la différence de celui de Bidloo par exemple. Par ailleurs, alors même que la dissection voue à l'anonymat et à l'informe la totalité des corps examinés, la plupart des planches semble suggérer que le corps mort est encore le lieu d'une présence individuelle. On peut observer parfois le soin avec lequel est dessiné le visage avec ses expressions différenciées, l'ajout de traits d'individualisation (cheveux, moustaches, coiffure) dans Vésale ([fig. 11](#), homme couché), Van den Spieghel ([fig. 39](#), série sur les muscles du cou), Valverde et Bidloo (dissection du cerveau : [fig. 32](#) et [fig. 45](#)). On peut trouver aussi des renvois discrets à l'anatomie pathologique mettant en avant la particularité et non la norme du corps, ainsi dans cette planche vésalienne ([fig. 05](#)) où la représentation des organes féminins joue sur l'écart entre un buste de jeune Vénus antique et les organes internes d'une femme ménopausée, contraste entre le canon esthétique impersonnel et le corps individuel vieillissant, que l'on pourrait interpréter comme

une trace irréductible de présence du corps singulier, malgré son effacement anatomique.

De ce fait, les anatomistes sont loin de pouvoir annuler complètement l'effet de cruauté du geste de dissection. Leur pratique reste liée, dans l'imaginaire collectif du temps, à la transgression : elle s'apparente à une profanation de corps, à une boucherie, dans l'atteinte portée à l'intégrité du défunt, sans compter les violations de sépulture. Les letrines du texte de Vésale ([fig. 07](#), [fig. 08](#) et [fig. 09](#)) font un renvoi discret à cette « face obscure » de l'anatomie : pendu décroché d'un gibet, tête de décapité récupérée d'un échafaud, tombeau ouvert de nuit (pratiques admises par l'anatomiste, mais avec la distance de la figuration allégorique, des *putti* jouant ici le rôle d'étudiants en médecine). Les illustrations anatomiques entreprennent de justifier cette cruauté par le recours à un imaginaire dominant, celui de la punition ou du supplice. On l'a évoqué, si les dissections ne sont pas interdites au temps de Vésale, les autorités les contrôlent en limitant l'accès aux cadavres (dans les letrines, on peut noter la présence des casques, des lances, mais aussi du moine, suggérant cet encadrement de la pratique par les autorités), soulignant l'impossibilité de disséquer un individu appartenant à la communauté afin d'éviter tout risque de honte ou de scandale. On dissèque l'*autre*. Mais cet autre est souvent le criminel que son crime a déjà exclu de la société et qui, ayant péché, a déjà perdu sa dignité d'homme. Ce sont donc les autorités judiciaires qui la plupart du temps « fournissent » les cadavres : les anatomistes informés des condamnations à mort les « réservent » avant même qu'ils ne pendent au gibet. On sait, pour le cadavre du frontispice de la *Fabrica*, qu'il s'agit du cadavre d'une prostituée qui a prétendu être enceinte pour échapper à la peine de mort. La matrice vide présentée sur le frontispice renvoie à cette anecdote judiciaire, rappelant une proximité essentielle entre gibet, table de dissection et livre imprimé ([fig. 01](#)).

En dehors de son aspect pragmatique, cette proximité au gibet a une valeur symbolique : la dissection accomplie sur le cadavre ne fait que prolonger le supplice déjà accompli sur l'homme vivant⁶. Il y a donc un autre sens à donner aux cordes, poulies ou autres

⁶ Voir CARLINO, p. 98 : le cadavre subit la dissection pendant que l'âme du criminel subit sa punition dans l'au-delà.

accessoires : chez Estienne, l'homme au crâne coupé est couché sur une estrade rappelant le supplice du pilori ; la corde tenant l'écorché de Vésale rappelle celle du pendu (fig. 02). On a aussi chez Bidloo (fig. 46) cette jeune fille au dos écorché, aux mains liées comme une criminelle. Cette iconographie judiciaire s'enrichit d'un substrat mythique fondateur : le satyre Marsyas défiant Apollon lors d'un concours de musique, puni de sa témérité en étant écorché vif par le dieu (*Métamorphoses* d'Ovide). Ce récit est repris dans les lettrines de la *Fabrica* (fig. 10) pour la lettre V (comme Vésale) : on voit au centre le combat musical ; à gauche le jugement des Muses et à droite le supplice, figuré au moment où Apollon vient d'attacher les bras de Marsyas à un arbre et s'apprête à percer le torse de son couteau. Cette mémoire de l'écorchement du satyre affleure dans l'homme d'Estienne (fig. 27) éventré et accroché à un arbre mais aussi dans le frontispice de Bartholin de 1651 (fig. 16), l'écorché de Valverde (fig. 33), les frontispices de Vésale (fig. 01) et Valverde (fig. 35) où on aperçoit la peau d'un satyre écorché. Ce mythe autorise une valorisation implicite de l'anatomiste, disciple fidèle d'Apollon dieu des arts et de la médecine, qui a autorité entière sur des corps coupables qu'il manipule.

Mais pour Vésale et ses contemporains, la dissection est aussi une chance offerte au criminel de réparer son crime en devenant utile à la communauté humaine dont il s'est exclu (Carlino détaille dans cette perspective le rituel romain des messes financées après coup afin de remercier le criminel qui a aidé aux progrès de la science). Ce « salut par l'anatomie⁷ » implique une dynamique paradoxale mais concomitante de déformation du corps et de restauration de l'intégrité morale. Il autorise le passage du supplice au sacrifice volontaire (ainsi l'écorché s'offrant au regard, posture active neutralisant la cruauté de son état de victime), donc son rapprochement avec une autre imagerie contemporaine, celle du martyr, paradoxale elle aussi puisqu'elle doit figurer dans la même image l'intégrité morale et le morcellement de la chair. Certaines gravures ne sont pas si loin des images présentes par exemple dans

⁷ Rappelé aussi par Sawday dans son ouvrage *The Body Emblazoned*, chapitre 4 "Execution, anatomy and infamy" : dans les rituels de dissection publique, le désir constant de neutraliser l'effet de transgression porte à réinsérer le cadavre dans un dispositif de connaissance qui le revalorise et revalorise l'anatomiste lui-même, permettant une dignité re-négociée entre écorcheur et écorché.

l'ouvrage du catholique Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre* (1591)⁸ : on y voit des corps liés avec des cordes, des poulies, des pierres ; des instruments de torture rangés comme des emblèmes (en écho avec les instruments de dissection dessinés par Vésale). On peut noter la présence d'exécutants aux visages impassibles, chargés de faire fonctionner les machines ou de plonger leurs mains dans les entrailles (fig. 18). Mais ce rapprochement ne va pas forcément ici dans le sens d'une légitimation car les gravures de Gallonio sont elles-mêmes ambivalentes. Si la grâce des postures y exalte la constance des martyrs, le sens apologétique s'efface parfois derrière la manipulation excessive des corps, l'accumulation des avanies dans la même image, la mise en avant de l'« inventivité » des bourreaux : violence plus ambiguë car plus discrète du corps machiné, soumis à des arrangements géométriques, devenu matière docile à l'usage d'une démonstration technique. La frontière reste difficilement discernable entre ce qui relève, dans cette mise en scène, de l'exaltation du sacrifice volontaire et de la complaisance sadique⁹. De même chez Bidloo, on notera l'insistance sur les détails morbides, le choix de faire figurer dans la dissection de très jeunes enfants, de représenter les couteaux ou les scalpels encore plantés dans la chair, détails cruels soulignés parfois par la présence d'une mouche, d'un pli de tissu, d'une broderie précieuse. L'image, qui devrait être un instrument de connaissance, se charge d'un *pathos* surprenant.

Ces gravures témoignent donc de la difficulté de l'anatomie à se banaliser, à devenir une science comme les autres, à faire de l'image du corps un outil épistémologique efficace. Le souci grandissant d'exactitude ne permet pas d'évacuer la mémoire d'un geste punitif initial. La possibilité de voir ce qui jusque-là restait caché fait du corps une image-Méduse qui fascine celui qui la regarde en face. D'où la multiplication des détours, des mises en scène, mais au

⁸ L'œuvre est motivée par la volonté de Rome de revivifier le culte des martyrs en réaction aux martyrologues réformés, et d'exploiter les martyrs anciens afin de s'en réapproprier l'héritage. L'Église tridentine favorise donc une mise en circulation des reliques mais aussi le développement d'une recherche érudite et archéologique passant en particulier par la description voire la réinvention des machines ayant servi aux anciens supplices.

⁹ Voir mon article « Du reliquaire à la matière-chair : les troubles du martyrologe catholique », *Délicieux supplices. Érotisme et cruauté en Occident*, Paris, Éditions du Murmure, 2008, p. 31-48.

risque de perdre la lisibilité scientifique de cette figuration et d'accentuer son pouvoir de sidération. Pour être visible, le corps disséqué devrait être rendu à sa matérialité et à son anonymat, une séparation encore difficile à radicaliser pour la médecine du temps. Daniel Arasse le résume ainsi :

Alors que l'anatomie ne veut mettre en lumière que les ressorts de la machine physique, les représentations qui en sont données du XVI^e au XVIII^e s., montrent comment la diffusion de sa pratique fait surgir une interrogation qui porte moins sur sa légitimité que sur ce que suppose sa banalisation progressive. Les images anatomiques s'inscrivent en faux contre la conception dualiste qui fait du corps un objet, clairement distinct de la conscience¹⁰.

III. La « vraie image » du Christ ou l'anatomie inversée

Dans le même temps, la dévotion fait du corps christique la variante bénéfique du corps anatomisé. On vient d'évoquer une proximité entre certaines planches et le martyrologe de Gallonio. Parfois le corps disséqué adopte aussi la posture d'une descente de Croix (Colombo, [fig. 14](#)) ou d'un Christ mis en croix (Carpi, [fig. 23](#)). Parfois aussi, l'anatomiste et ses étudiants sont autour du corps comme le Christ et ses disciples (voir le frontispice du Sieur de Saint Hilaire, 1680, [fig. 13](#)). L'interpénétration entre imagerie chrétienne et planche anatomique est fréquente, renvoyant sans aucun doute à un effort de légitimation de la seconde par la première. Il s'agit de voir aussi (en passant des images aux textes) comment la littérature de dévotion exploite l'imaginaire anatomique pour souligner la vérité du Christ crucifié comme seule vraie anatomie, suscitant non le péril du savoir ou le fantasme des images, mais la ferveur dévotionnelle.

Dans l'ouvrage de l'archevêque Paleotti sur le saint Suaire (*Esplicatione del sacro lenzuolo*, Bologne, 1598, traduit sous le titre *Tableau de mortification tirée de l'Histoire miraculeuse des stigmates de Jésus Christ marqués au saint Suaire*, par d'Estiollles en 1609), l'anatomie fournit le nouveau paradigme d'une herméneutique mystique, convoquant une rhétorique de l'ouverture et du dévoilement, une fascination de la profondeur, une réflexion sur l'image corporelle et son efficacité. L'auteur, se fait déchiffreur du linge sanglant, dans une « explication » qui est à la fois

¹⁰ *Histoire du corps*, t. I, chap. x, p. 434-435.

déploiement du linge, tracé du corps et récit de la Passion (fig. 48). Rappelons que, après plus d'un siècle de dévotion privée, le culte du Saint Suaire est institué par la Papauté au tout début du XVI^e siècle. Mais c'est la Contre Réforme qui en réactive la dévotion, à l'occasion de la translation de la relique à Turin, en 1578. Le Suaire est en effet l'occasion rêvée pour l'Église tridentine d'intensifier le christocentrisme de la piété et surtout de légitimer le culte catholique des images. L'œuvre de Paleotti, qui constitue la première description jamais publiée du linge sanglant, est à replacer dans ce contexte. Procédant à une expertise systématique, Paleotti « invente » l'image en la déchiffrant, activité motivée par ce qu'il appelle une « curiosité non inutile mais dévote ».

L'imaginaire anatomique nourrit ici une dynamique de révélation : le traité doit révéler au monde l'exhaustivité de l'image sanglante, la « tirant hors de l'obscurité à la lumière du jour », exhibition porteuse d'un enjeu dévotionnel crucial. « Expliquer » le Suaire, c'est s'assurer d'une proximité plus grande avec le mystère de la Passion, c'est en établir la rigoureuse vérité, car en Christ, toutes les marques corporelles sont susceptibles de lisibilité :

Par dehors, (le suaire) représente la forme humaine de Jésus Christ, ses plaies, ses meurtrissures, bref on y voit tout ce qui appartient à l'histoire de sa Passion décrit en lettres rouges. Et par dedans on y remarque et reconnaît la bénignité de JC et en un mot toutes sortes de vertus (trad. d'Estiollles).

L'entreprise de Paleotti n'est donc pas éloignée de celle de l'exégète mais aussi de l'anatomiste. Loin de se borner à la description d'une surface, son « explication » nous mène aux profondeurs de l'objet, du déploiement des plis du tissu à l'établissement d'une cartographie exacte des taches « confusément marquées » grâce à leur déchiffrement narratif, symbolique ou pénitentiel. Le linge est une surface visible mais aussi un livre « profond », écrit en « caractères de sang ». Paleotti déclare vouloir

déployer le saint suaire, et comme l'étalant à la vue de toutes les âmes dévotes à la mémoire de sa douloureuse Passion, leur déchiffrer par le menu toutes les plaies, ulcères et cicatrices dont les marques sont demeurées peintes¹¹.

¹¹ Avant Propos « Sur la vérité du miracle décrit ».

Chaque tache sanglante sur le drap est ainsi rapportée à une plaie localisée, dont l'explication elle-même est complétée par des « considérations » sur les douleurs, sur la « sensibilité de la partie », découpage de la méditation qui la place à mi-chemin de la carte du Tendre et de la planche anatomique : affirmant accomplir une démarche inverse à celle des naturalistes en commençant à « revisiter [le corps] par la plante des pieds, continuant tout le long des autres parties jusques au haut de la tête¹² », Paelotti concentre chaque chapitre autour d'une plaie précisément localisée, que la gravure permet de visualiser grâce aux repères des lettres majuscules. La présence de la gravure n'est pas anodine : donnant à voir le Suaire, elle est contemporaine de l'évolution du dessin anatomique tel que nous l'avons évoqué. Elle en partage les finalités : tenir un discours de vérité sur le corps, en établir le tracé exact.

En effet, le Suaire est un « document », permettant de résoudre les controverses liées aux circonstances de la Passion. Comme Juste Lipse (*De Cruce*, Anvers, 1593) ou Gretser (*De sancta cruce*, 1600), Paleotti se place sur le terrain de la critique érudite et archéologique visant à la fois l'établissement d'une vérité historique de l'événement et sa connaissance intime, c'est-à-dire dévote. L'anatomie christique (au sens propre et figuré d'exploration du corps et d'analyse systématique) a valeur de preuve à plus d'un titre : preuve d'une vérité historique de la Passion ; démonstration de la véracité des prophéties bibliques ; assurance de la double nature humaine et divine du Christ.

Quoique le mal que souffrit le fils de Dieu en ce tourment soit inestimable, si est ce une curiosité non inutile mais dévote d'en apprendre quelque chose.

dit le prélat au chapitre 12. Seule l'analyse détaillée de toute la réalité sensible de la Passion peut donner accès à la réalité de son mystère, le corps christique étant un « hiéroglyphe » dont le mystère est à percer sur le modèle des hiéroglyphes égyptiens. De ce fait, « l'explication » fait le lien entre une somme de savoirs objectifs (anatomie, médecine, historiographie) et une rêverie fantasmatique qui, à partir des empreintes sanglantes du corps absent, réinvente dans sa matérialité un Christ palpable. Par ce linge, le Christ a voulu

¹² *Ibid.*, p. 213 de l'édition française.

« demeurer visible parmi nous », « nous laisser la vraie image de ce sien corps mort peint au naturel (« al vivo ») dans ce linge sacré¹³ » dit Paleotti : le suaire dit le miracle de la perpétuation d'un corps absent.

La poésie dite « de la Passion » pose, à la même période, la nécessité de reconstruire par l'imagination le corps christique perdu, dans sa dimension souffrante. Il y aurait de ce fait une convergence de désirs et de regards entre pratique anatomique et poésie de la Croix, car il s'agit d'y voir pour savoir, de savoir pour compatir. Privilégier la concrétude, c'est en effet défendre le sens littéral de l'agonie christique, aller au bout de la logique d'Incarnation. Les signes de douleur, parce qu'ils participent du fait du Christ, sont dotés d'une *virtus mystica*, croyance en la lisibilité des signes charnels qui permet aux poètes de trouver dans la pratique anatomique un champ métaphorique signifiant. D'où leur fascination pour le corps ouvert, la profondeur des chairs, dans des recueils multipliant les images de l'incision, de la coupure. La chair palimpseste du Christ accueille à tout instant de nouvelles blessures, approfondissement qui s'opère par le jeu des rimes et des paronomases et souligne la disparition progressive de la forme du corps, ainsi chez Gabrielle de Coignard :

Les marteaux stygeans de leurs cruels efforts
Fracassent en frappant ce venerable corps,
 Le clou fort et carré *froisse* tout ce qu'il touche
 Il brise tous les os...¹⁴

La souffrance, comme force de métamorphose, est une énergie qui s'apparente au geste de l'anatomiste : elle met au jour l'épaisseur du corps.

Mais cette méditation vise un dépassement de l'anatomie ou encore son renversement : le dévoilement n'est pas tant celui des muscles et des viscères que celui de l'épiphanie du divin sous la chair, pas tant la révélation épistémologique d'une forme du corps que l'exaltation mystique de son ouverture : les poètes rêvent sur le corps percé, exhibent le corps christique nu pour dire qu'il cache encore un mystère, celui de la divinité sous la nudité. Jean de La Ceppède (*Théorèmes*, 1613) échafaude ainsi une véritable

¹³ *Ibid.*, Avant Propos.

¹⁴ Gabrielle de Coignard, *Ceuvres chrétiennes*, p. 534.

dramaturgie de la profondeur et du vêtement : pour le Christ nu, le corps est un voile, la chair se fait manteau, la nudité, paradoxalement, couvre.

Daigne toi de cacher
Tous mes rouges péchés [...]

Dans les sanglants replis du manteau de ta chair

demande le pénitent¹⁵. Exhiber la nudité mais dire qu'elle « Cache un Mystère »¹⁶ c'est, en dévoilant, créer le voile, et redoubler de ce fait la posture de désir, ainsi chez Gabrielle de Coignard

Je voy sur le bois dur tes membres estendus
Le corps ensanglanté, les mains et pieds fendus,
La couronne d'épines
Te perce le cerveau jusqu'au profond des os,
Voilà, doux Redempteur, le lict de ton repos,
Tapissé de courtines¹⁷.

Aux valeurs dynamiques de pénétration et d'ouverture (pieds fendus, corps ensanglanté, couronne qui « perce ») s'ajoute ici un imaginaire de la profondeur : le « profond des os », le lit « tapissé de courtines ». Dans une métamorphose douce de la verticalité en horizontalité, l'imaginaire du rideau vient ajouter du mystère et nourrir une rêverie amoureuse. Les poètes de la Passion semblent donc partager cette fascination du corps ouvert propre à la pratique anatomique, mais pour en proposer une lecture dévote toute particulière. Ce qui fait la révélation n'est pas ici le corps ouvert mais intact de la gravure anatomique, mais le corps enlaidi, liquéfié dont l'horreur devient lisible comme grâce. La beauté du Christ se dissimule dans les profondeurs du corps et doit s'y deviner au contemplateur méritant. Anatomiser le corps c'est ici comprendre l'épiphanie christique comme « catastrophe », dans le paradoxe d'un renversement entre mort et vie, beauté et laideur.

Il ressemble au soleil, il est transfiguré
Car il est tout couvert d'une éclipse profonde.

chante Lazare de Selve¹⁸. La défiguration du corps anatomisé est la condition qui rend possible l'épiphanie du divin dans la chair, dans

¹⁵ La Ceppède, *Théorèmes*, livre II, sonnet 63.

¹⁶ *Ibid.*, livre III sonnet 36.

¹⁷ Gabrielle de Coignard, *op. cit.*, Complainte sur la Passion de Jésus-Christ.

une dynamique de *deformatio/reformatio*¹⁹ où le scalpel est tenu non plus par l'anatomiste mais par l'homme pécheur, finalement englouti dans le sang rédempteur du Christ. L'image donnée à voir n'est plus le corps dans sa pleine visibilité mais dans sa déformation salvatrice, dans ses *vestigia* sanglants, anatomie inversée du corps invisible, présent « en négatif » comme sur une pellicule photographique.

« Quelle merveille si en un tel sujet, la langue est bégayante ? », s'exclame Paleotti²⁰. En effet, le Suaire est une image « non faite de main d'homme ». Il ne parle pas de technique picturale (le prélat insiste sur ce point dans l'épître : aucun scalpel, aucun crayon n'ont été utilisés pour le dessiner²¹) mais des traits du Christ miraculeusement « clichés » sur la toile, exemple presque unique d'une peinture émanant directement de son objet. Selon Georges Didi-Huberman, si l'Incarnation a donné un fondement spécifiquement chrétien à la mimesis, elle ne l'a fait qu'en imposant ce qu'il appelle une « imitation de l'épreuve défigurante », imitation non des « aspects » du corps mais de son ouverture²². Le Suaire offre le système paradoxal d'une description de traces sanglantes dans laquelle c'est l'ouverture du corps, et non le corps lui-même, le corps déchiré et non sa forme qui permet l'image²³. De ce fait, l'ouvrage de

¹⁸ Lazare de Selve, *Ceuvres spirituelles sur les Evangiles des Jours de Caresme*, Paris, Pierre Chevalier, 1620. Édition moderne par Lance K. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983, poème LVII.

¹⁹ La portée du débat est également théologique : dans son Incarnation, le Christ selon saint Paul, s'est dépouillé de sa beauté divine (*forma Dei*) pour revêtir la forme de l'homme esclave du péché (*forma servi*) : *Phillipiens* 2, 5-11 : « Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave et devenant semblable aux hommes. » Seule la grâce du Christ peut accomplir la *reformatio* de l'homme pécheur, restauration de la beauté qui passe paradoxalement par la défiguration sur la Croix.

²⁰ PALEOTTI, chapitre II.

²¹ « *Esso ha voluto non con scalpelli o pennelli ma con le stesse mani e piedi anzi col corpo tutto et non con minio o colori, ma col proprio sangue depingerle in questo sacro santo panno* », épître.

²² « Il fallait que la douleur du Christ fut insondable. Il fallait – la croyance exigeait que sa chair fût une chair du symptôme, érigée, triste et trouée », Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Édition de minuit, 1990, chapitre 4, p. 212. Voir aussi du même auteur « Un sang d'images », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XXXII, 1985, p. 123-153.

²³ Par là, l'ouvrage de Paleotti est à comprendre aussi comme un outil au service de la promotion, par l'Église de Trente, de l'image religieuse. Depuis la

Paleotti soulève aussi le problème de la figuration du Christ : faut-il figurer une beauté qui révèle aux sens la splendeur du divin ou refuser la beauté pour exalter le sacrifice du Dieu fait homme ? Paleotti semble répondre indirectement à ce débat contemporain : de même que l'anatomiste en nommant le corps cherche à révéler la beauté de sa structure, de même Paleotti, en parcourant le Suaire, est dans le souci de révéler la beauté du Christ et la perfection de ses proportions, mais dans la défiguration de la Croix²⁴. Citant l'amant « blanc et vermeil » du *Cantique des Cantiques*, il établit le canon d'un Christ « blanc en sa divinité et rouge en son humanité sanglante », un Christ à la fois beau et défiguré, royal et sacrifié. Le Suaire est précisément la figuration parfaite de ce renversement.

Parmi ces images, celle là qui est vermeillonnée de sang me plaist encore plus, à cause que cette teinture de rouge lui donne un admirable lustre

Là où la plaie sanglante se retourne en ornement esthétique, ce qui compte n'est plus la forme mais l'empreinte comme « mémoire vive » de la Passion. La méditation christique s'attache donc à dépasser la discipline anatomique, rejetant le scalpel au profit de la plaie « mystique », comme blessure d'amour, ainsi dans ce poème d'Antoine Favre :

Magnifiques mondains, qui de voz mortels peres
 Apres leur jour venu faites ouvrir les corps,
 Feignans de ne sçavoir d'où procèdent leurs morts,
 Effets du seul péché, source de nos miseres,
 Eslevez vos esprits à plus divins mysteres,
 Voiez morte la vie, et dites quels efforts,
 Meurtrent l'immortel, le plus fort des plus forts,
 Qui franc de tout péché souffrit tant d'improperes.
 L'anatomie est faite et le coup jà donné
 Dans le flanc jusqu'au cœur, m'en fait moins estonné
 Voyez le cœur ouvert par la lance pointue,
 Voyez quel feu d'amour brusle encor au dedans,

promulgation, en décembre 1563, des décrets du concile relatifs aux images sacrées (« De sacris imaginibus »), toute une littérature catholique se consacre à défendre l'usage des images, ce qui va de pair avec la reconnaissance de leur pouvoir affectif. Or c'est précisément en se référant au saint Suaire que cet usage catholique de l'image se défend d'être une idolâtrie.

²⁴ Voir le chapitre III concernant « la beauté et grandeur du corps de Jésus Christ et ses autres perfections ».

Ne cherchez de sa mort autres motifs plus grands
Ny de la vostre aussy, si ce coup ne vous tüe²⁵.

Le dévot congédiant la discipline anatomique (qui ouvre les corps pour chercher les causes cachées de leur mort) en souligne la vanité (puisque toute mort procède du péché originel) et encourage plutôt les médecins à détourner leur regard vers la Croix, dans l'anaphore du « voyez » qui met en branle l'imagination dévote. Le Christ crucifié est la seule anatomie véritable. Car là où l'anatomiste ne voyait qu'organes dans un corps mort, le dévot voit un « feu d'amour » qui continue de se consumer pour autrui, valeur de transitivité qui l'emporte sur la précision anatomique. Même chose pour ce crucifix de Jean Auvray :

Un homme massacré pendoit sur cette Croix,
Si crasseux, si sanglant, si meurtry, si difforme,
Qu'à peine y pouvoit-on discerner quelque forme,
Car le sang que versoit son corps en mille lieux
Deshonoroit son front, et sa bouche et ses yeux, [...]
Sa Croix de toutes parts pissoit les flots de sang.
Ses pieds, ses mains, son chef, et sa bouche, et son flanc
En jettoient des ruisseaux, les cruelles tortures
Luy avoient tout demis les os de ses jointures
Sa peau sanglante estoit cousuë avec les os,
Et son ventre attaché aux vertebres du dos
Sans entrailles sembloit, une espine cruelle²⁶.

L'agonie du Christ est dépeinte ici comme don absolu, rupture des frontières du corps, dans un dynamisme essentiel d'épanchement. Privé peu à peu de ses articulations naturelles, le corps perd sa logique architecturale et, « sans entrailles », se fond pour devenir eau et sang, fontaine eucharistique. Ce qui est digne d'être chanté n'est donc plus l'architecture corporelle que l'anatomie s'efforçait de mettre au jour, mais ce passage salvateur d'un corps intègre à un corps qui se communique, offre absolue du corps sans laquelle il n'y a pas de vertu de la Croix. Paleotti le confirme : puisque la foi est avant tout « un argument de choses non apparentes », c'est finalement moins l'apparence « anatomique » du Suaire qui compte que sa vertu. La contemplation de cette image « fait du propre doigt

²⁵ Antoine Favre, *Les Entretiens spirituels*, Paris, Pierre Chevalier, 1602, Centurie première, poème 23.

²⁶ Jean Auvray, *Pourmenade de l'âme dévote*, La Vierge au pied de la Croix, Pause V.

de Dieu » doit « imprimer » dans les âmes l'amour du Christ. L'anatomie du suaire permet ici la définition d'un fonctionnement spécifiquement pénitentiel de l'image dévote, miroir où l'homme pécheur lira sa faute passée, son jugement à venir.

Revisitez bien toutes ces playes et vous verrez que ce sont autant de caractères esquels il porte desjà escrite la sentence de votre condamnation²⁷.

Jusqu'à la fin, l'explication repose sur un principe de révélations multiples qui fait du Suaire nouvellement inventé non pas une image anatomique pleinement visible mais une « Énigme » proposée aux croyants et dont la part d'invisibilité et de « reproductibilité » fonde l'authenticité.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Corpus primaire

- AUVRAY Jean, *Le Thresor sacré de la Muse Saincte*, Amiens, Jacques Hubault, 1611.
 ID., *La Pourmenade de l'ame dévote en Calvaire*, [1622], Rouen, David Ferrand, 1633.
- BIDLOO Govard, *Anatomia humani corporis*, tables de Gérard de Lairese, [Amsterdam, H. et T. Boom, 1685] Paris, Dacosta, 1972.
- COIGNARD Gabrielle (de), *Œuvres Chrestiennes* [Toulouse, Pierre Jagourt et Bernard Carles, 1594], édition critique Colette H. Winn, Paris, Droz, 1995.
- ESTIENNE Charles, *La Dissection des parties du corps humain, divisée en trois livres* [*De Dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545], Paris, Simon de Collines, 1546.
- FAVRE Antoine, *Les Entretiens spirituels, divisez en trois centuries de sonnets, la première de l'amour divin, et de la pénitence ; la seconde du tres saint sacrement de l'Autel, la troisième du Saint Rosaire, avec une centurie de quatrains dédiés à Madame Marguerite princesse de Savoie*, Paris, Pierre Chevallier, 1602.
- GALLONIO Antonio, *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da gentili contro christiani*, Rome,

²⁷ Paleotti, *op. cit.*, Avant Propos.

Donangeli, 1591. Édition latine sous le titre *De sanctorum martyrum cruciabatibus* [1594]. Édition critique sous le titre *Traité des instruments de martyre*, Claude Louis-Combet, Grenoble, Millon, « Atopia », 2002.

PALEOTTI Alfonso, *Esplicatione del sacro lenzuolo ove fu involte il Signore e delle piaghe in esso impresse col suo pretioso sangue confrontate con la Scrittura sacra, Profetti e Padri, con pie meditationo de dolori*, (*De Sacra Sindone*), Bologna, 1599. Traduction française sous le titre *Tableau de mortification tiré sur l'Histoire miraculeuse des stigmates de Jésus-Christ marqués au Saint Suaire*, Paris, Eustache Foucault, 1609.

RICHEOME Louis, *Traité catholique des images et du vray usage d'icelles, extraict de la Sainte Écriture et Anciens Docteurs de l'Église*, Paris, Nicolas Chesneau, 1564.

VÉSALE André, *De Corporis humani fabrica* [Bâle, 1543], édition moderne avec préface de Jackie Pigeaud, Paris ; les Belles Lettres / Torino ; Nino Aragno Editore, 2001. Traductions françaises : *La Fabrique du corps humain*, traduction de la préface, Actes Sud, Inserm, 1987, trad. de Louis Bakelants ; Vésale, *Résumé de ses livres sur la fabrique du corps humain*, Paris, Les Belles Lettres, Science et humanisme, 2008, trad. de Jacqueline Vons.

Anatomie (histoire, iconographie, anatomie artistique) et histoire du corps.

L'Anatomie humaine, cinq siècles de sciences et d'art, Benjamin A. Rifkin ; Michael J. Ackerman, La Martinière, 2006.

Bodily Extremities, Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture, ed. Florike Egmond and Robert Zwijnenberg, Aldershot, Ashgate, 2003.

CARLINO Andrea, *La Fabbrica del corpo, libri e dissezione nel Rinascimento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994 (trad. anglaise : *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, The University of Chicago Press, 1999).

ID., *Paper Bodies, A catalogue of anatomical Fugitive Sheets, 1538-1687*, Medical History, Supplement n°19, London, Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.

COMAR Philippe, *Les Images du corps*, Découvertes Gallimard, n°185, 1993, rééd. 2004.

ID., *Figures du corps Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux arts*, Philippe Comar dir., Beaux Arts de Paris les éditions, 2008.

Corps sanglants, souffrants et macabres, 16ème-17ème siècles, C Bouteille-Meister et K Aukrust dir., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, les deux articles suivants : Paola PACIFICI « Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au 16ème et au 17ème siècle », p.19-30 et Lise LEIBACHER-OUVRARD, « Du 'théâtre de la cruauté' à la discipline de la dissection : les Œuvres anatomiques de Jean Riolan (1629) », p. 31-47

DUMAÎTRE Paule, *La Curieuse destinée des planches anatomiques de Lairesse*, Rodopi, Amsterdam 1982.

Histoire du corps, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, tome 1 « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 2005.

JOLY Morwena, *La Leçon d'anatomie, le corps des artistes de la Renaissance au romantisme*, Hazan, 2008.

LE BRETON David, *La Chair à Vif, usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, réédition sous le titre *La Chair à vif, de la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, 2008.

MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste, dissections et invention du corps en Occident*, Seuil, L'Univers historique 2003.

MOE Harald, *The Art of anatomical Illustration in the Renaissance and Baroque Period*, Rhodos, Danemark, 1995.

PREMUDA Loris, *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, Aldo Martello Editore, 1957.

Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle. Fondements d'une science à la Renaissance, Ilana Zinguer et Isabelle Martin, Peter Lang, Berne, 2006.

SAWDAY Jonathan, *The Body Emblazoned, Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York, Routledge, 1995.

VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, PUF, 1993, 3ème partie : « Littérature et anatomie »

VE NE Magali, *Écorchés, l'exploration du corps, 14ème -18ème s.*, Albin Michel, 2001.

Iconographie, incarnation, figure

BELTING Hans, *La Vraie Image*, [München, Verlag C. H. Beck oHG], Paris, Gallimard, 2007.

COUSINIÉ Frédéric, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2000.

Images et méditation au XVII^e siècle, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 1999.

L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Gallimard, Le temps des images, 2007.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'Invention du corps, la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du 19ème s*, Paris, Flammarion, 2006.

Ouvrir, couvrir, Verdier, 2004, à partir des œuvres plastiques de J. Vaturi. Contributions de Paul Ardenne, Raphaël Cuir, G Didi H, Alain Fleischer, Françoise Frontisi-Ducroux, Jacinto Lageira, Benny Lévy, Jessica Vaturi

Stigmates, Cahiers de l'Herne, sous la direction de Dominique de Courcelles, n° 75, Paris, 2001.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 01	Vésale, <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , frontispice, Bâle, 1543.
Fig. 02	Vésale, planches pleine page des écorchés
Fig. 03	Vésale, portrait de Vésale disséquant un bras
Fig. 04	Vésale, squelette méditant sur un crâne
Fig. 05	Vésale, système urogénital féminin en buste
Fig. 06	Vésale, squelette laboureur
Fig. 07	Vésale, lettrine I

- [Fig. 08](#) Vésale, lettrine O
- [Fig. 09](#) Vésale, lettrine L
- [Fig. 10](#) Vésale, lettrine V
- [Fig. 11](#) Vésale, table avec instruments chirurgicaux et thorax avec côtes écartées
- [Fig. 12](#) *Fasciculus medicinae*, 1491
- [Fig. 13](#) Sieur de Saint Hilaire, *L'Anatomie du corps humain*, frontispice, 1680
- [Fig. 14](#) Realdo Colombo, *De re anatomica*, frontispice, 1559
- [Fig. 15](#) Jean Riolan, *Œuvres anatomiques*, frontispice, 1629
- [Fig. 16](#) Thomas Bartholin, *Anatomia reformata*, 1651
- [Fig. 17](#) Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre*, 1591. Figure V tirée du chapitre I « De la croix, des poteaux et autres engins de supplice »
- [Fig. 18](#) Gallonio. Figure XXXV « Martyrs écorchés vifs », tirée du chapitre X
- [Fig. 19](#) Gallonio. Figure VIII tirée du chapitre II « De la roue, de la poulie et de la presse »
- [Fig. 20](#) Carpi, *Commentaria super anatomia*, 1521-1522 et *Isagoga breves*, 1523. Femme dévoilant son utérus
- [Fig. 21](#) Carpi, homme dévoilant les muscles de son abdomen
- [Fig. 22](#) Carpi, femme enceinte au ventre ouvert
- [Fig. 23](#) Carpi, écorché représenté en posture de Christ en croix
- [Fig. 24](#) Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545 (*De la dissection des parties du corps humain*, 1546). Dissection du thorax
- [Fig. 25](#) Estienne, dissection du cerveau
- [Fig. 26](#) Estienne, dissection des viscères dans un paysage de ruines
- [Fig. 27](#) Estienne, description des organes de la génération (David et Bethsabée)
- [Fig. 28](#) Estienne, Vénus anatomique 1
- [Fig. 29](#) Estienne, Vénus anatomique 2
- [Fig. 30](#) Estienne, Vénus anatomique 3
- [Fig. 31](#) Estienne, femme sur la chaise d'accouchement

- [Fig. 32](#) Valverde, *Anatomia del corpo humano*, 1560 (dessins de Becerra, gravures de Beatrizet). Coupes du cerveau
- [Fig. 33](#) Valverde, écorché tenant sa peau
- [Fig. 34](#) Valverde, armure anatomique
- [Fig. 35](#) Valverde, frontispice
- [Fig. 36](#) Valverde, dissection du cœur ou l'écorché écorcheur
- [Fig. 37](#) Valverde, organes de la génération et sexes féminins
- [Fig. 38](#) Adriaan Van den Spieghel / Cesare Casseri, *De humani corporis fabrica libri decem*, 1627 et *De formato foetu*, 1626. Disséqué dévoilant ses viscères
- [Fig. 39](#) Van de Spieghel, dissection du larynx et des muscles du cou
- [Fig. 40](#) Van den Spieghel, représentation allégorique des organes de la génération : Flor
- [Fig. 41](#) Van den Spieghel, représentation allégorique des organes de la génération : Pomone
- [Fig. 42](#) Govaert Bidloo, *Anatomia Humani Corporis*, 1685 (gravures Gérard de Lairesse). Cadavre voilé montrant un sein. Bras écorché.
- [Fig. 43](#) Bidloo, femme voilée au thorax ouvert
- [Fig. 44](#) Bidloo, squelette au sablier
- [Fig. 45](#) Bidloo, dissection du cerveau
- [Fig. 46](#) Bidloo, jeune fille au dos écorché
- [Fig. 47](#) Bidloo, dissection d'un fœtus de petite fille
- [Fig. 48](#) Paleotti, *Espliatione del sacro lenzuolo*, Rome, 1598

Pour citer cet article :

Antoinette GIMARET, « Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI^e-XVII^e siècles), *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 2, 2011, p. 3-33, [En ligne].

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011_001.pdf

La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine

Olivier LEPLATRE (Lyon III, CEDFL-Gadges)

« Il a d'abord crié dans l'éternité,
avant l'incarnation, par sa seule
divinité ; il a crié ensuite, par sa
chair » (Jean Scot)¹

Il arrive presque toujours, dans une pièce de Racine, un moment où un personnage surgit en scène pour raconter un événement arrivé de l'extérieur et d'une violence sans égale : le suicide de Mithridate couvert de poussière et de sang et retournant son épée contre lui (*Mithridate*, V, 4) ; le trouble érotique d'Andromaque qui se remémore les « yeux étincelants » de Pyrrhus au milieu du carnage de ses frères (*Andromaque*, III, 8, v. 999-1000) ; la nuit d'horreur du songe d'Athalie voyant, à la place du corps de sa mère Jézabel, un « horrible mélange/D'os et de chairs meurtris, et traînés dans la fange », que se disputent des « chiens dévorants » (*Athalie*, II, 5)...

Ces événements, ces « spectacle[s] affreux » pour reprendre l'expression d'Ulysse dans *Iphigénie* (v. 1733)², recèlent pour Racine un formidable pouvoir d'impression : ils sont si traumatisants, si extraordinaires, parfois d'une intimité si transgressive qu'ils ne sauraient être directement vus dans le théâtre ; exactement comme il

¹ Jean SCOT, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, éd. E. Jeauneau, Paris, Cerf, « Sources chrétiennes », 1972, p. 143.

² Jean RACINE, *Iphigénie*, V, 6, v. 1733.

est impossible, selon La Rochefoucauld, de tourner les yeux vers le soleil ou vers la mort³.

Quand Racine débute sa carrière, la règle exige déjà depuis longtemps de ne plus exposer le sang sur la scène. En réaction à la folie de tout voir propre au théâtre baroque et en particulier à la tragédie d'inspiration sénéquiste, les doctes imposent aux dramaturges, par souci de bienséances, de ne jamais produire devant le spectateur les conséquences, les traces de la fureur ; et donc de ne jamais exhiber sur scène la chair de la mort : « Ce qu'on ne doit point voir qu'un récit nous l'expose », exige Boileau au Chant III de son *Art poétique*,

Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

Racine se saisit de cet impératif de vraisemblance et de dignité morales, non pour participer au refoulement de la violence ou à sa mise en sourdine ; il en fait une occasion théâtrale. Il profite de la pudeur nécessaire du spectacle à laquelle il lui faut se soumettre pour, dans le langage même, expérimenter au contraire jusqu'où la violence peut passer l'ordre de l'humain. Car Racine montre que ne pas avoir sous les yeux la violence permet de transmettre, le plus vivement, sa « poussée inflammatoire », à la façon dont Antonin Artaud évoque dans *Le Théâtre et son double* les « poussées inflammatoires d'images ». Artaud pourtant ne reconnaît pas chez Racine l'investissement émotif du spectacle qu'il cherche ailleurs, dans d'autres formes de théâtre. Il rend même Racine coupable des méfaits d'un psychologisme qui avait déshabitué le spectateur « de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder⁴ ». Il semble toutefois oublier la fièvre d'Andromaque, érotiquement hallucinée, revoyant Pyrrhus « de sang tout couvert échauffant le carnage » et se souvenant des « palais brûlants » (III, 8, v. 999, 1002) ou Bérénice rêvant, quant à elle, de flambeaux, de bûchers et de « nuit enflammée » (I, 5, v. 303).

³ « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » (LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 26, éd. J. Lafond, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 48).

⁴ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 129.

Racine n'exprime pas la violence faute de mieux par la parole : faute de pouvoir la produire sur la scène en objet de regard. La violence pour lui ne saurait être mieux présente que par la parole. Ces occasions « palpitantes », emplies d'images verbales qui font événement, rompent apparemment le cours ordinaire du tragique. En réalité, le tragique se précipite dans ces trouées ou ces fulgurances de l'action. Chez Racine, le temps de la tragédie a tendance à s'étirer ; l'espace lui aussi s'immobilise afin que, dans cette suspension, en latence, les replis des âmes humaines se compliquent mieux. Ainsi, dans *Iphigénie*, l'absence des vents freine l'avancée de l'Histoire. Elle endort l'action, remplacée par la scénographie confuse et tourmentée des intériorités. Mais, au cœur de cette lenteur, le suicide d'Ériphile longuement relaté par Ulysse (V, 6) fait effraction ; son moment bouleverse la scène :

ULYSSE

Vous m'en voyez moi-même en cet heureux moment
 Saisi d'horreur, de joie et de ravissement.
 Jamais jour n'a paru si mortel à la Grèce.
 Déjà de tout le camp la discorde maîtresse
 Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,
 Et donné du combat le funeste signal.
 De ce spectacle affreux votre fille alarmée
 Voyait pour elle Achille, et contre elle l'armée.
 Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux
 Épouvantait l'armée, et partageait les Dieux.
 Déjà de traits en l'air s'élevait un nuage.
 Déjà coulait le sang, prémices du carnage.
 Entre les deux partis Calchas s'est avancé,
 L'œil farouche, l'air sombre, et le poil hérissé,
 Terrible, et plein du Dieu qui l'agitait sans doute
 Vous, Achille, a-t-il dit, et vous, Grecs, qu'on m'écoute.
 Le Dieu qui maintenant vous parle par ma voix
 M'explique son oracle et m'instruit de son choix.
 Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie,
 Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie.
 Thésée avec Hélène uni secrètement
 Fit succéder l'hymen à son enlèvement.
 Une fille en sortit, que sa mère a celée.
 Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.
 Je vis moi-même alors ce fruit de leurs amours.
 D'un sinistre avenir je menaçai ses jours.
 Sous un nom emprunté sa noire destinée

Et ses propres fureurs ici l'ont amenée.
 Elle me voit, m'entend, elle est devant vos yeux,
 Et c'est elle, en un mot, que demandent les Dieux.
 Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile
 L'écoute avec frayeur, et regarde Ériphile.
 Elle était à l'autel, et peut-être en son cœur
 Du fatal sacrifice accusait la lenteur.
 Elle-même tantôt, d'une course subite,
 Était venue aux Grecs annoncer votre fuite.
 On admire en secret sa naissance et son sort.
 Mais, puisque Troie enfin est le prix de sa mort,
 L'armée à haute voix se déclare contre elle,
 Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.
 Déjà pour la saisir Calchas lève le bras :
 Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas.
 Le sang de ces héros dont tu me fais descendre
 Sans tes profanes mains saura bien se répandre.
 Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain
 Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.
 À peine son sang coule et fait rougir la terre,
 Les Dieux font sur l'autel entendre le tonnerre,
 Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
 Et la mer leur répond par ses mugissements.
 La rive au loin gémit, blanchissante d'écume.
 La flamme du bûcher d'elle-même s'allume.
 Le ciel brille d'éclairs, s'entrouvre, et parmi nous
 Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.
 Le soldat étonné dit que dans une nue
 Jusque sur le bûcher Diane est descendue,
 Et croit que s'élevant au travers de ses feux,
 Elle portait au ciel notre encens et nos vœux.
 Tout s'empresse, tout part. La seule Iphigénie
 Dans ce commun bonheur pleure son ennemie.
 Des mains d'Agamemnon venez la recevoir ;
 Venez : Achille et lui, brûlants de vous revoir,
 Madame, et désormais tous deux d'intelligence,
 Sont prêts à confirmer leur auguste alliance.
Iphigénie, V, 6 (v. 1727-1790)

Le sacrifice que s'impose la jeune femme développe, ou mieux, arrache un autre temps et un autre espace, plus élevés, plus irradiants, plus signifiants encore. Le récit d'Ulysse secoue la torpeur de l'Aulide ; il restitue à la tragédie toute son énergie, à la fois condensée et rayonnante. Loin d'enkyster le déroulement

narratif de la pièce, privilégiant le ravissement sur la démonstration, le récit d'Ulysse accélère le rythme du tragique et il fait éclater la fatalité du spectacle.

Ce qui ne peut être soutenu par le regard, mais ce que la parole extériorise néanmoins de toutes ses forces, ce sont donc des spasmes soudains de sauvagerie, des hallucinations, des moments enfiévrés : ils sont décrits et parfois longuement racontés jusqu'en leurs moindres détails. À l'époque classique, la rhétorique théâtrale a recours à une figure, qui recouvre ce que la scène refuse de laisser directement au regard : l'hypotypose est cette figure, ce trope qui mue l'invisible en dicible, qui produit « l'invisible spectaculaire⁵ ». Grâce à elle, les mots sautent aux yeux.

L'hypotypose se situe entre processus narratif – voire argumentatif – et activité descriptive. Elle travaille à leur zone de rencontre et de concurrence. Bien que toujours décrochée par rapport à la cohérence dialogique, l'hypotypose apporte néanmoins sa contribution aux stratégies de persuasion, souvent très élaborées voire « retorses⁶ », du théâtre racinien.

Ainsi le récit par Phèdre de son immersion dans le labyrinthe : en rectifiant le réel par le fantasme et en démultipliant d'irrésistibles images de soi, le discours exalté soutient le dessein pervers de la séduction amoureuse. Mais cette valeur argumentative, inséparable du discours de l'hypotypose, est chez Phèdre dépassée par la véhémence, la transe pathétique sur laquelle elle s'appuie pour réussir sa stratégie de persuasion. Phèdre se déclare obliquement à Hippolyte afin de mieux surprendre ses résistances ; mais surtout, elle s'égaré dans l'autre monde ouvert sur son labyrinthe mental où elle réinvente, elle-même séduite, le fil de sa vie. Aussi la visée argumentative de l'image tend-elle à s'effacer derrière son impulsion et sa dérive imaginaires. Les hypotyposes raciniennes agissent comme des emportements : elles procèdent à la convocation hypnotique, cérémonial d'une Autre Scène dominée par la

⁵ Florence DUMORA-MABILLE, « Entre clarté et illusion : l'enargeia au XVII^e siècle », dans *Littératures classiques*, 28, automne 1996, p. 92.

⁶⁶ Sur cet aspect de l'hypotypose qui n'est pas directement l'orientation de cet exposé, Gilles Declercq a consacré un important article : « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », dans *Op. Cit. Revue de littératures françaises et comparées*, 5, novembre 1995, p. 73-88.

*phantasia*⁷. Entrée sur l'espace scénique qui la reçoit et qu'elle enrichit pour les besoins du pathétique, cette Autre Scène entraîne le spectacle et le spectateur ailleurs.

Mais où, et jusqu'où ?

« L'hypotypose », écrit Bernard Lamy, « est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit⁸ ». « L'hypotypose », note de son côté Fontanier, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante⁹ ».

Les théoriciens de la rhétorique sont unanimes à décrire dans l'hypotypose l'efficace des mots tenant lieu des choses mêmes¹⁰. Cette mise en relief de l'expression, cette poussée, ou mieux peut-être, cette illustration au sens plein du terme, engendrent des tableaux vivants : « Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue » (*Andromaque*, III, 8, v.1005). En narrant à Céphise le carnage de Pyrrhus, Andromaque veut que ses mots éclairent et colorent une toile ensanglantée.

Cependant cette production d'image où dominent expressions des visages et des corps, intensités des ambiances et des effets lumineux dépend toujours d'un événement : l'image passionne pour raconter.

Quintilien recommande que l'hypotypose fixe l'esprit non sur un seul objet mais sur plusieurs à la fois, selon une ligne de perspective : le centre de l'image doit aimer ce qui l'environne et ce qui se trouve dans sa direction (X, 7, 16). Ce magnétisme et cet effet de profondeur animée concernent la mise en scène spatiale de l'image ; à quoi, de façon si essentielle pour la tragédie, il convient

⁷ Voir QUINTILIEN (X, 2, 29-30 : « *Quas fantasiva Graeci vocant (nos sane visiones appellemus)...* »).

⁸ Bernard LAMY, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Ch. Noille-Clauzade, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998, p. 224.

⁹ Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1968, p. 390.

¹⁰ Bernard LAMY, éd. cit., p. 223.

d'ajouter la dimension du temps dont l'hypotypose réaménage la signification, en faisant comparaître ce qui a été vu ailleurs et avant.

L'hypotypose rapproche d'autres temps et d'autres lieux. Mais ce décadrage spatio-temporel permet surtout de restituer les images invisibles déclenchées par l'événement tragique. Car l'hypotypose fait advenir ce qui passe toutes les réalités déjà vues. En franchissant la frontière de la scène, elle ramène l'au-delà des limites humaines. Quand Théramène se précipite pour relater à Thésée la mort d'Hippolyte, il commence par situer l'horizon à partir duquel cette mort a eu lieu et va être dite : « À peine nous sortions des portes de Trézène » (V, 6, v. 1498). Par-delà ces portes et leur césure, la mort s'est en quelque sorte dépassée. Elle a pris une forme inconnue et, ici, littéralement monstrueuse. Mais Théramène le messager rapporte cet excès d'effroi ; il lui fait passer en sens inverse les portes de la scène. Par ce seuil traversé par la figure, l'événement arrive, représentable et représenté. Il est représenté en ce triple sens, comme les distinguait Louis Marin, d'une substitution, d'un transfert et d'une intensification de présence.

Car l'événement surgi au-dehors est d'abord rappelé : il est redonné sur la scène. Incarné par celui qui le raconte parce qu'il en a été le témoin, l'événement se rejoue. Son absence ou son éloignement sont compensés par le discours au présent de l'hypotypose qui vient à la place de l'événement, le réfléchit et lui redonne existence.

Le personnage porteur de l'événement se l'est incorporé comme une scène intérieure. Cette scène désormais le constitue, elle le hante et le submerge. Le témoin, comme Théramène, ne se contente donc pas d'informer les personnages restés sur scène et, par contrecoup, les spectateurs. Il retrouve la catastrophe que l'événement a produite en lui. Avec les mots les plus appropriés et les plus frappants, il cherche à en répercuter l'onde de choc. Il transcrit d'abord une émotion, avec toutes les facultés disponibles du langage, pour mieux la diffuser et saisir ceux qui l'écoutent : « Grâce aux visions », écrit Quintilien, « des choses absentes sont représentées dans l'esprit de telle sorte que nous croyons les discerner de nos yeux et les avoir

présentes. Celui qui concevra bien ces visions celui-là sera tout puissant sur les passions¹¹ ».

*
**

Deux fonctions intimement liées au sein du *drama* président ainsi à l'hypotypose à travers laquelle l'événement se reconstitue et comme ressuscite : une fonction de suture et une fonction de rupture.

Dans l'économie théâtrale, la parole est d'abord chargée d'informer les autres personnages et les spectateurs sur des faits essentiels arrivés ailleurs et destinés à influencer le cours de la tragédie. Soit alors l'événement noue l'action : c'est le cas de l'enlèvement de Junie (II, 2) ou de la rêverie funèbre de Bérénice (I, 5) qui, en tant que fantasmes, accélèrent le tragique et en déploient le réseau. Soit l'événement dénoue l'action : la mort d'Hippolyte (V, 6) ou le départ de Junie chez les Vestales (V, 8) dont le récit libère la tragédie du tragique et indique la direction d'un salut.

Cette prégnance de l'hypotypose, dramaturgiquement déterminante, résulte du *conatus* de l'événement lui-même, relayé par l'expression. L'hypotypose perce la scène pour faire entendre et finalement faire voir ce que la violence a fouillé, creusé dans le monde et ce qu'elle y a inscrit de changement définitif après lequel rien ne peut plus être vécu comme avant.

Un transfert de forces charge donc l'hypotypose. Le dramaturge invente en amont de la scène un événement si poignant, si pathétiquement dynamique qu'il dote la parole de son élan de représentation. Sur scène ensuite, la violence événementielle se convertit en puissance d'actualisation et de figuration. Cette puissance convoque ensemble la linéarité cinématique du récit et la vision animée de la description ; elle cristallise leurs deux énergies d'énonciation.

Et, à son tour, la représentation verbale ajoute sa propre capacité à surenchéris sur l'effet de présence. Comme l'a souvent rappelé Louis Marin, la représentation accentue par redoublement l'événement ; et, par son intention d'évocation, elle le fait vibrer. D'une certaine manière, l'hypotypose remplace, en étendant leurs

¹¹ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI, 2, 29.

possibilités, le jeu des machines, les prodiges artificiels et merveilleux qui, dans le premier XVII^e siècle, étaient autorisés à envahir la scène pour la rendre extraordinaire. Aussi le « fatal sacrifice » d'Ériphile dans *Iphigénie* (V, 6, v. 1760) est-il, selon Ulysse, mû par une telle fureur qu'il déclenche l'appareil du cosmos tout entier en une apocalypse de tonnerres, de vents et de flammes ; ou dans *Phèdre*, la mer est à ce point démontée qu'elle accouche d'un monstre jaillissant comme un *deus ex machina* cruel. En ce sens, l'hypotypose est un discours à machines.

Animée par le pneuma de la violence et par son énergétique passionnée, l'hypotypose lance des effets d'images par la bouche des personnages. Elle recueille l'événement, elle est inspirée par lui (Lamy parle d'« enthousiasme »), et elle le démultiplie. Elle l'enflamme en lui insufflant son pouvoir poïétique et l'événement, de la sorte, se propage dans toute sa plénitude et dans toutes ses implications.

L'hypotypose maintient donc l'événement comme événement, c'est-à-dire comme une force et comme un point de rupture. Elle ne freine pas ses potentialités dynamiques : elle ne perd de vue ni ne civilise le tremblement archaïque que l'événement comporte et qu'il aspire à exprimer. Au contraire, la figure accroît sa puissance de saisissement. Dans ces conditions, le personnage qui parle se transforme en une sorte de sujet-tableau, il devient le subjectile où se projette et d'où émane un « *pathos* d'images » (G. Didi-Huberman).

Mais pour être tout à fait exact, il faut reconnaître que l'acte verbal de l'hypotypose institue l'événement plus encore qu'il ne le relaie ; c'est lui qui fait l'événement parce qu'il le dit, alors que l'événement était simplement virtuel, en attente d'actualisation. Ainsi, paradoxalement, l'hypotypose crée l'événement qui a déjà eu lieu.

*
**

Cet événement, elle le suscite par la conjonction euphorique de la voix et du voir. Avec la faculté d'invoquer les images, réussissant en elles le déportement cénesthésique de la couleur des images vers le bruit des mots, les hypotyposes déploient des ondes. Ces ondes pénètrent la scène. Elles tourbillonnent et procèdent d'une attraction des choses. Elles occupent le lieu de la représentation, en l'emplantant presque à perte de vue.

La scène prête idéalement à l'hypotypose son plateau, « région continue d'intensités » (Gilles Deleuze). La parole, mais avant elle d'abord la voix, investit l'espace scénique, elle le démultiplie, l'agite, fait circuler ses éléments, ses niveaux, ses plans.

Le monde de l'hypotypose, son plateau physique, est gonflé de cris, de mugissements, de rumeurs, de flots et de flux. Il est accaparé par les frémissements du vent auxquels répondent les gémissements de l'écume (*Iphigénie*, V, 6). Sa boîte noire enregistre de fascinantes qualités sonores, génésiques, à la lisière du chaos, émises par des gueules (la « gueule enflammée » du monstre dans *Phèdre* par exemple) et par l'abîme des gouffres : des ondes qui, telle la mer dans le récit de Théràmène, « approche[nt], se brise[nt], vomis[sent] à nos yeux » (v. 1515).

Le témoin redouble le vacarme de cette apothéose ou de cette catastrophe acoustique par la force, la signifiante des termes qu'il a choisis ou que l'événement lui a dictés de son souffle de tempête. Il projette sa parole sur la scène : une parole chargée de plus de matière qu'aucun des mots ordinaires et peut-être qu'aucun des mots des dialogues qui l'entourent. Et ce discours qu'il tient, singulier et universel à la fois, est incarné par son corps entier, devenu corps sacré, sublime et obscène parfois, retenu (parce qu'il n'existe plus face à la grandeur de l'événement) et formidablement exposé (parce qu'il est l'œil du cyclone). L'hypotypose oblige en conséquence la chair de l'acteur à la stupeur et au tremblement ; elle le contraint à un suprême effort de théâtralité. Elle est l'un de ces moments où, au théâtre, tout ne tient simplement que par le geste de l'acteur, par le geste de sa voix, battement d'air et de vent qui remue l'univers.

Ce temps cristallisé est destiné, plus qu'aucun autre, au regard, à l'« œil curieux¹² ». Dans les scènes d'hypotypose effectivement, il n'est question que de dire ce que l'on a vu, de dire pour revoir et faire voir. De tout son pouvoir, la parole hisse l'image à un niveau exceptionnel d'« apparition », selon le mot du Pseudo-Longin¹³, c'est-à-dire de survisibilité. Le témoin appelle le regard de celui à qui il s'adresse, celui de Narcisse pour Néron, de Thésée pour

¹² Dont celui du prêtre aruspice est pour ainsi dire le modèle (voir *Iphigénie*, IV, 4, v. 1297-1300).

¹³ LONGIN, *Du sublime*, par exemple XV, 2.

Théramène ou de Phénice pour Bérénice : « De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ? » (*Bérénice*, I, 5, v. 301). Et le témoin lui-même revoit ce qui l'a profondément étonné, pour reprendre un mot si constant chez Racine¹⁴ et que Néron ressent comme un arraisonement de tout son être à la vue de Junie :

Immuable, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement (*Bérénice*, II, 2, v. 397-398).

Ce premier accaparement optique organise la perspective de la scène : il donne au récit-image son point de fuite. Déjà, à cette étape, le dispositif met en abyme celui du théâtre : un personnage voit et ses yeux rivés à leur scène réclament les nôtres, les captivent, les guident à la façon des admoniteurs de la Renaissance italienne théorisés par le *De pictura* d'Alberti. Nous suivons le vecteur de l'œil, dans l'axe du témoin, jusqu'à sa vision qui, à son tour, éclate à notre regard. Mais le dispositif de cette capture est encore enrichi par ce que le récit lui-même contient d'affolements et de réverbérations de regards.

Ainsi Antigone, du haut des murailles, partage avec les Thébains l'épouvante du spectacle : « [...] le peuple étonné regardait, comme moi, / L'approche d'un combat qui le glaçait d'effroi » (*La Thébaïde*, III, 3, v. 628-629). Ailleurs, Bérénice demande à Phénice, à qui elle se confie, d'être pénétrée par l'image de Titus : « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? » (*Bérénice*, v. 302).

BÉRÉNICE (à Phénice)
Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler :
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,
Et le peuple de fleurs couronner ses images.
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,

¹⁴ Dans *La Thébaïde*, lors du suicide de Ménécée : « Les soldats, étonnés de ce nouveau spectacle » (III, 3). Ou dans *Mithridate* : « Ah ! que de tant d'horreurs justement étonnée, / Je plains de ce grand roi la triste destinée ! » (V, 4, v. 1639-1640).

Et ces lauriers encor témoins de sa victoire ;
 Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts,
 Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
 Ce port majestueux, cette douce présence.
 Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
 Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
 Parle : peut-on le voir sans penser comme moi
 Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
 Le monde en le voyant eût reconnu son maître ?
 Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?
 Cependant Rome entière, en ce même moment,
 Fait des vœux pour Titus, et par des sacrifices,
 De son règne naissant célèbre les prémices.
 Que tardons-nous ? Allons, pour son empire heureux,
 Au ciel qui le protège offrir aussi nos vœux.
 Aussitôt sans l'attendre, et sans être attendue,
 Je reviens le chercher, et dans cette entrevue
 Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents
 Inspirent des transports retenus si longtemps.

Bérénice, I, 5 (v. 297-326)

La reine impose sa vision à l'œil d'une spectatrice qui ne doit plus rien voir d'autre, c'est-à-dire en l'occurrence, par un vertige optique, une spectatrice qui est invitée à se souvenir de tous les regards happés par l'empereur lors des funérailles de son père : « Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts » (v. 309). La scène concentrant la lumière se confond avec l'œil de ceux qui la voient.

Dans ces conditions, l'hypotypose est à la fois une scène à regarder et une scène des regards, une scène de la violence contenue et exaltée dans les regards, ce que Racine appelle à plusieurs reprises une « vue ». C'est le mot qu'emploie Néron pour nommer Junie ou plutôt toute la scène qui émane d'elle, son aura :

Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
 J'ai voulu parler, et ma voix s'est perdue (*Britannicus*, II, 2, v. 395-396).

Dans le terme « vue », se rejoignent sans plus se départager et dans un retentissement infini le sujet regardant et l'objet regardé.

La convergence de lumière entre les regards et la scène vue ne provoque, au moins dans un premier temps, aucun figement. Tout au contraire, elle assure l'animation théâtrale. On se souviendra du

circuit étymologique suggéré par Varron pour le verbe « voir » dont il voulait qu'il conduise à *vis*, la force, la violence¹⁵. La rhétorique du XVII^e siècle le sait bien qui ne cesse de rappeler que l'hypotypose est une figure d'énergie, une « force agissante » dont la faculté est de tout bouleverser, de la scène à la salle, et d'emporter sur son passage les limites, qu'elles soient celles des vivants et des morts, de la présence et de l'absence, du passé et du présent, de l'ici et de l'ailleurs, de la vérité et de la fiction.

L'hypotypose est vouée au mouvement, à l'impression active, douloureuse, terrifiante, parfois insoutenable comme le récit de Créon ne déclenche chez Antigone d'autre désir que celui de mourir (*La Thébaiide*, V, 3).

L'image engendrée par la figure trouve sa source dans un premier regard qui l'a constituée en vision : une vision capable de faire irruption sur scène et de l'accaparer entièrement, empêchant que rien d'autre n'ait lieu lors de la représentation. Cette énergie (*enargeia*) passe alors outre les limites de la scène ; elle pénètre l'imagination du spectateur. Elle lui procure par son choc une émotion forte. Elle met en œuvre une délectation, agréable et terrible, agréable parce que terrible. Elle vise à travers elle les sens, selon ce travail de la participation qu'Aristote ou Cicéron reconnaissent à la métaphore ; et elle met sous les yeux, toujours à la manière de la métaphore chez Aristote, les choses dans leur processus d'actualisation, comme si elles étaient en train de se faire.

Dans son contenu même, l'hypotypose s'appuie sur des processus de métamorphoses ; elle met en scène des modalités génésiques. La parole y conduit en effet, exactement comme un corps conducteur, des séries de mouvances symptomatiques qui favorisent l'invasion de l'image. Aussi, dans ces crues verbales que sont les moments hypotyposiques, Racine privilégie-t-il les modes sensoriels du jaillissement, de l'éclaboussure, du déferlement ; ces actions correspondent à des régimes de circulation, de transit et d'explosion imageants. Il suffit par exemple que la plaie d'Ériphile s'écarte pour que le monde rougisse, puis que le tonnerre se déclenche et que les cieux soient irradiés par les éclairs et qu'enfin

¹⁵ VARRON, *De lingua latina*, VI, 80, trad. P. Flobert, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 38.

paraître Diane, acmé de l'image et résultat de ses différents changements antérieurs.

Le sang, interdit de scène, est au cœur de tous ces phénomènes de passage de l'image et de transsubstantiation matérielle. Il est bien entendu l'humeur du désordre et de la destruction mais par conséquent aussi le fluide qui alimente, dissémine et finalement vitalise les scènes d'image. La mort d'Hippolyte, cette image « cruelle » comme la qualifie Théràmène (v. 1545), en est une des occurrences plastiques les plus complètes :

THÉRÀMÈNE

À peine nous sortions des portes de Trézène,
 Il était sur son char ; ses gardes affligés
 Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
 Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;
 Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.
 Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
 Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
 L'œil morne maintenant et la tête baissée,
 Semblaient se conformer à sa triste pensée.
 Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
 Des airs en ce moment a troublé le repos ;
 Et du sein de la terre une voix formidable
 Répond en gémissant à ce cri redoutable.
 Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
 Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
 Cependant sur le dos de la plaine liquide
 S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
 L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
 Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
 Son front large est armé de cornes menaçantes ;
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
 Indomptable taureau, dragon impétueux,
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
 Ses longs mugissements font trembler le rivage.
 Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
 La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
 Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.
 Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile,
 Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
 Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
 Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
 Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,

Il lui fait dans le flanc une large blessure.
 De rage et de douleur le monstre bondissant
 Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
 Se roule, et leur présente une gueule enflammée
 Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
 La frayeur les emporte ; et sourds à cette fois,
 Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix.
 En efforts impuissants leur maître se consume,
 Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.
 On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
 Un dieu qui d'aiguillons pressait leurs flancs poudreux.
 À travers les rochers, la peur les précipite ;
 L'essieu crie et se rompt. L'intrépide Hippolyte
 Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
 Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
 Excusez ma douleur. Cette image cruelle
 Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
 J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
 Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
 Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;
 Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
 De nos cris douloureux la plaine retentit.
 Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
 Ils s'arrêtent, non loin de ces tombeaux antiques
 Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.
 J'y cours en soupirant, et sa garde me suit.
 De son généreux sang la trace nous conduit :
 Les rochers en sont teints ; les ronces dégoutantes
 Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
 J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
 Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain.
 « Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
 Cher ami, si mon père un jour désabusé
 Plaint le malheur d'un fils fausement accusé,
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
 Qu'il lui rende... ». À ce mot, ce héros expiré
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
 Triste objet, où des dieux triomphe la colère,
 Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

Phèdre, V, 6 (v. 1598-1570)

Théramène note que le sang de ceux qui ont vu la scène s'est glacé d'horreur (v. 1511). Mais, dans la scène elle-même, le sang connaît au contraire une formidable mobilité. En son origine, il sourd du monstre marin dont la « gueule enflammée » (v. 1533) jette une semence « de feu, de sang et de fumée » (v. 1534). Par là sans doute, le sang remonte à la mer, à ses « flots d'écume » (v. 1516), à son eau déchaînée, bouillonnante, surchauffée qui accouche du monstre et de son organicité agressive. De ce sang craché, de cette tâche déferlante, la bête « couvre » les chevaux d'Hippolyte (v. 1534). Aussi le sang, remué des profondeurs et les colorant, est-il traité comme un principe d'irruption, d'aspersion, de recouvrement et de contamination. À leur tour, les chevaux ensanglantés expulsent une « sanglante écume » (v. 1538) ; leur fureur mortifère atteint Hyppolite, contraint de verser son « généreux sang » (v. 1556). Traîné par le char, le corps du jeune homme n'est plus alors « qu'une plaie » (v. 1550). Théramène suit à la trace cette chair mise en lambeaux et dégouttant des rochers et des ronces.

Le sang, on le voit, féconde l'image, il se module lui-même et donne forme, transitoire, à divers moments de matière qui s'engendrent les uns les autres.

Enfin le sang trouve son dernier avatar dans la parole. À travers le récit, Théramène répand un sang de mots et cette coulée touche au plus haut point Thésée : elle le touche au cœur car Hippolyte est son propre sang sacrifié.

Dans le discours pathétique de Théramène, l'hypotypose ne laisse à contempler qu'un corps défiguré. En même temps que s'est épanchée la narration, Hyppolite s'est vidé de son sang et il a perdu forme humaine ; même son père, assure Théramène, ne le reconnaîtrait pas (v. 1570). La mort, à force de cruauté, a eu raison du corps et de l'identité qu'il signale. Et la parole du témoin s'est acharnée avec la mort, en disant ses ravages : elle double ses effets et fait voir, ce que Phèdre pour sa part croit impossible à propos de Thésée, « deux fois le rivage des morts » (II, 5, v. 623). Or dans le théâtre de Racine qui, plus qu'aucun autre, est un théâtre de revenants, de faux disparus et de fantômes, l'hypotypose ressuscite les morts et elle les fait deux fois mourir. Au terme de la parole, l'existence a passé, en s'étant défaite à mesure que les corps se sont effondrés, qu'ils ont perdu forme et substance.

La logique du spectacle introduit par la parole est ainsi de rendre la vision tellement saturée et meurtrie qu'elle ne fait plus rien voir. Telle est la loi profonde de l'hypotypose chez Racine.

Ou bien l'hypotypose livre le chaos, l'informe, la débâcle, la perte ; ou bien elle est l'occasion d'une vision exaltée, pleine d'éclats. Cette alternative n'est pas exclusive, car il existe des images incendiées de lumières et qui cependant dramatisent un deuil impossible, des images dont les feux entretiennent le supplice élégiaque, la douleur nostalgique ; des images encore dont la dominante écarlate obtenu par le déversement hystérique du sang aveugle de lumière l'apocalypse tragique ; et d'autres images, à l'inverse, dont l'évidement est promesse d'autre chose, espoir désentravé et, au sein de la nuit, début d'une lueur. Mais quoi qu'il en soit de ces combinaisons, qui font varier ce que Roland Barthes a nommé d'un mot fameux le « *tenebroso* » racinien¹⁶, toujours l'hypotypose finit par être le support de la « ressemblance informe » (Georges Didi-Huberman).

Pour désigner ce défi lancé au regard et peut-être son aporie, Racine fait voir, internes au récit et en miroir, des regards éteints ou éblouis : l'« œil morne » (v. 1505) des chevaux d'Hippolyte ou le propre regard « mourant » (v. 1560) du jeune héros, les « yeux mal assurés » de Néron qui vient d'assister à la mort de Narcisse et à la fuite de Junie (V, 8, v. 1758), les yeux des Grecs brûlés par les éclairs qui tombent du ciel après le sacrifice d'Ériphile (V, 6, v. 1779-1780), le regard d'Antigone qui, dans *La Thébaine*, se détourne de l'embrassade sanglante de Ménécée et d'Hémon (III, 3¹⁷)...

De fait, comment voir et que voir quand les images sont obscurcies par la violence, quand le sang, la poussière et les larmes les bouchent ; quand les corps éprouvent l'excès ou le néant de la chair voulus par la mort ? Dans ces cas, l'image relève d'une visibilité écorchée.

Et comment voir quand la visibilité est ailleurs irradiée ? Il est par exemple impossible à Néron de voir vraiment Junie si, comme il le dit, il l'observe « *au travers des flambeaux et des armes* » (II, 2, v. 388). « Au travers » ne signifie pas seulement ici « parmi » : la

¹⁶ Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Points », 1979 [1960], p. 26-28.

¹⁷ « D'un si funeste objet j'ai détourné la vue » (III, 3, v. 660).

locution place le corps désiré derrière l'écran du feu et de la violence. Junie est belle parce qu'elle est nue ou du moins dans le « simple appareil/D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil », et cependant cette beauté est habillée, masquée même par les flambeaux et les armes qui la menacent et qui, pour Néron, la font resplendir.

De quelle nuit parle encore Bérénice quand, devant Phénice, elle confond en un moment unique trois scènes pourtant bien distinctes (*Bérénice*, I, 5) : la mort de Vespasien, le sacre de Titus et l'hymen qu'elle espère ? Elle parle d'un temps fantasmatique, une « nuit enflammée » comme elle la nomme à sa confidente (v. 303). Une telle nuit est obtenue par condensation : son idéalité se rêve grâce à l'alliance impossible, oxymorique, du noir le plus nocturne et de la lumière la plus solaire.

L'hypotypose représente un événement, mais elle le déconstruit comme forme réelle, comme aspect, afin de ne lui conserver, sur fond de mort, que sa puissance d'invisibilité : il n'est donc plus question, à la limite, de faire voir ce qui a eu lieu mais de voir l'invisible que la figure produit elle-même dans l'événement.

**

Aux prises avec cet invisible, l'hypotypose racinienne ne s'oriente pas toujours dans le même sens. Il est possible peut-être ici de dégager et d'opposer deux grands types de récits-visions. Les premiers procèdent de la fascination pour la violence de l'événement et s'y arrêtent définitivement, sans pouvoir s'en extraire. Là, le tragique se fige, il s'enténébre et ne peut plus se résoudre.

Le cas d'Oreste témoigne de cet enfermement dans l'image sans espoir de jamais en sortir.

PYLADE

Hermione, Seigneur ? Il la faut oublier.
 Quoi ! toujours l'instrument et l'objet de sa rage,
 Cherchez-vous chez les morts quelque nouvel outrage ?
 Et parce qu'elle meurt faut-il que vous mouriez ?

ORESTE

Elle meurt ? Dieux ! qu'entends-je ?

PYLADE

Eh quoi ? vous l'ignoriez ?
 En rentrant dans ces lieux nous l'avons rencontrée
 Qui courait vers le temple, inquiète, égarée.
 Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats
 Que son sang excitait à venger son trépas.
 Sans doute à cet objet sa rage s'est émue.
 Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue
 Un poignard à la main sur Pyrrhus se courber,
 Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber.

ORESTE

Grâce aux dieux ! Mon malheur passe mon espérance !
 Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance !
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
 Pour être du malheur un modèle accompli.
 Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli.
 Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,
 Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie ;
 L'un et l'autre en mourant je les veux regarder :
 Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder...
 Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?
 De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?
 Quelle horreur me saisit ! Grâce au ciel j'entrevois...
 Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

PYLADE

Ah ! Seigneur !

ORESTE

Quoi ? Pyrrhus, je te rencontre encore ?
 Trouverai-je partout un rival que j'abhorre ?
 Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé ?
 Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai réservé.
 Mais que vois-je ? A mes yeux Hermione l'embrasse !
 Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?
 Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi !
 Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi ?
 Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
 Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
 A qui destinez-vous l'appareil qui vous suit ?

Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ?
 Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
 Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione :
 L'ingrate mieux que vous saura me déchirer ;
 Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.
Andromaque, V, 5 (v. 1600-fin)

Dans les derniers moments d'Andromaque, Pylade vient raconter à Oreste les noces de sang entre Pyrrhus et Hermione. Au comble du désespoir et de l'effroi, Oreste tente dans un dernier effort d'assumer son destin de souffrance. Par un sursaut de volonté, il cherche à s'imposer comme la victime par excellence, la victime héroïque de la vengeance du Ciel : « J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,/Pour être du malheur un modèle accompli » (v. 1618-1619). Mais cette assumption tragique suppose qu'il participe à la scène qui a uni Pyrrhus et Hermione : « Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,/Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie ». Cette scène n'existe pas et elle ne peut exister : plus précisément, la fusion érotique d'Hermione et de Pyrrhus a eu lieu sans Oreste, pour toujours coupé de son bonheur. La projection fantasmatique ne coïncide plus avec la réalité de l'histoire telle qu'elle a été effectivement vécue ; elle laisse Oreste, le trop-tard venu, l'élégiaque même, à sa solitude radicale. Mais comme tout de même la vision se déploie, elle entraîne Oreste au fond de la folie : s'arrachant au réel pour gagner son identité tragique, le personnage sombre dans l'image.

Comme avant lui Dumarsais (*Des Tropes*), Gérard Genette a rapproché l'hypotypose de la « métalepse » et notamment de la métalepse de l'auteur par laquelle le créateur s'attribue le pouvoir d'entrer lui-même dans ce qu'il représente. Genette présente ces deux figures comme liées à des phénomènes de transfert et d'effacement des limites entre réalité et fiction. Toutes deux sont pourvoyeuses d'hallucinations contrôlées¹⁸. Dans le cas d'Oreste, toute maîtrise cependant est perdue.

Oreste fait surgir en lui et devant les spectateurs les corps d'Hermione et de Pyrrhus et il s'intègre au dispositif érotique. Ici, il ne dédouble pas la scène réelle du théâtre en scène mentale : sa

¹⁸ Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 10-13.

scène mentale absorbe la scène réelle. Oreste franchit le seuil qui distingue les deux plans pour ne plus faire retour.

Dans cet espace intérieur, il s' imagine pourtant encore occuper la position du spectateur (du voyeur en réalité) et l'on pourrait croire qu'ainsi il conserve un recul : « L'un et l'autre en mourant je les veux regarder » (v. 1623). Cependant être spectateur, comme il l'est, traduit son isolement face à un spectacle dont la jouissance lui échappe, et qui le tue en le narguant, ironiquement. La place du spectateur ne signifie pas qu'Oreste se préserve dans une distance salutaire, qui l'aiderait à séparer l'image de l'hallucination. Au contraire, en accomplissant sa vision, il brouille définitivement sa relation à la fiction et cette transgression le met en péril. Hypotypose et métalepse se superposent ; Oreste en devient fou.

Basculé à l'intérieur de l'image, il rêve de se noyer dans le sang qui bientôt se déverse en « ruisseaux » ; il voit surgir autour de lui « l'épaisse nuit » qu'habite l'hallucination torturante d'Hermione embrassant Pyrrhus et à qui il offre son corps à dévorer. L'image, bouche d'ombre, scelle le tombeau d'Oreste, ou plutôt elle situe son lieu d'agonie car l'image entre dans un autre temps, celle d'une mort sans terme. Si elle saisit la conscience d'Oreste pour la tenir enfermée, quant à elle, elle n'arrête pas son cours. La vision captivante qui prend le héros et à laquelle il s'abandonne en sacrifice continue de bouger, semblable à un cadavre vivant. Oreste ne voit plus qu'un spectacle torturant, infiniment répété, ressassé comme une hantise dont il ne peut se déprendre : une « éternelle nuit » (v. 1640). Il regarde, avec les yeux de l'effroi, une image-fantôme qui le regarde, sans plus le quitter des yeux : « Dieux ! Quels affreux regards elle jette sur moi ! ». Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes cite ce mot de Kafka : « On photographie des choses pour les chasser de l'esprit. Mes histoires, ajoutait Kafka, sont une façon de fermer les yeux ». Oreste, lui, ne détache plus ses yeux de l'image qui, de son côté, ne cesse plus de déclencher rageusement dans son esprit.

Ainsi réveillée dans son fonctionnement archaïque, régressif, l'image s'enlève au sens ; elle refoule le langage. Encore, dans un premier temps, Oreste réussit-il à distribuer son fantasme dans l'ordre du langage, comme y parvient aussi Néron quand il s'adresse à Narcisse. L'image affleure à la conscience dans une relation aux mots qui assurent son intelligibilité. Mais ces mots, chez Oreste comme chez Néron, bientôt faiblissent : ils deviennent

inaudibles à ceux qui les entendent, puis ils s'éteignent. L'image redescend alors dans le silence. L'âme demeure ensuite suspendue à la folie de ne plus accepter de perdre l'objet perdu ; elle s'abîme dans une mélancolie intarissable dont Oreste traduit la souffrance par le sifflement des serpents et les débordements de sang qui l'envahissent à l'égal des coulées de la nuit. Sidéré par sa folie, la tête auréolée de serpents, Oreste a pris la face de Méduse.

*
**

Il existe cependant un autre emploi de l'hypotypose qui, loin de clore le regard sur lui-même et de l'aliéner à l'événement, en retire un nouvel élan ; alors la figure dialectise le tragique pour lui trouver une issue.

Le premier cas est exemplairement fourni par Phèdre dont le récit au labyrinthe cherche une refonte mythique du destin et une exaltation de la projection narcissique (II, 5). Mais loin de se reconstruire vraiment, l'héroïne s'abandonne aux méandres de l'imagination faussement régénératrice jusqu'à s'éloigner dans un temps qui n'a d'existence nulle part ; elle se replie au sein d'une irréalité que seuls incarnent les mots et où le monde feint de ne plus résister au désir. Or, cette facilité à laquelle fait croire l'hypotypose piège l'être jusqu'à le déposséder de sa vérité. Phèdre elle-même en a l'intuition par un retournement du miroir qui ne rétablit pas l'image mais indique sa disparition :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue (v. 661-662).

Néron, lui aussi, s'aliène à la séduction de l'événement, séduction qu'il entretient en redoublant sa vision. En effet, quand il raconte à Narcisse l'enlèvement de Junie (II, 2), l'empereur expose finalement son propre ravissement par les images.

NÉRON
Depuis un moment ; mais pour toute ma vie,
J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie.

NARCISSE
Vous l'aimez !

NÉRON
Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,

Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
 Belle, sans ornement, dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs,
 Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
 J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue :
 Immobile, saisi d'un long étonnement,
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.
 J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
 De son image en vain j'ai voulu me distraire.
 Trop présente à mes yeux je croyais lui parler ;
 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce :
 J'employais les soupirs, et même la menace.
 Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
 Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.
 Mais je m'en fais peut-être une trop belle image :
 Elle m'est apparue avec trop davantage :
 Narcisse, qu'en dis-tu ?

Britannicus, II, 2 (383-427)

Néron évoque d'abord le tableau de la jeune vierge en innocente persécutée. Face à elle, l'empereur reste silencieux : « ma voix s'est perdue » (v. 396). À cette première séquence de l'hypotypose, en succède une autre. Néron explique que, retiré seul dans sa chambre, il fait venir à lui l'image de Junie et joue mentalement à la persécuter : « J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler » (v. 402). Junie est donc deux fois image ; et d'image en image, sa présence s'estompe au profit d'un simulacre qui obsède Néron et l'empêche de dormir : « Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour » (v. 406).

Un enchaînement d'images captive le regard de Néron et entretient son délire. Le discours aménage un emboîtement des scènes, en enfilade : Néron représente devant Narcisse le tableau du rapt et, à partir de ce tableau, il relate le rêve éveillé qui le contient. Pourtant cette traversée des scènes ne libère aucune perspective : elle referme bien plutôt l'image sur elle-même. La vision se répète tautologiquement et l'énergie propre aux récits-visions subit une

déperdition telle qu'elle finit par se dissiper en n'empêchant plus que l'image se mure.

Néron accumule en lui, comme un palimpseste intime, des tableaux où se reedit son étonnement. Les images se pétrifient et le regard, médusé, se fige avec elles. Néron est stupéfié par l'image de Junie. Il la vénère comme une idole, ce qui signifie à quel point il l'éloigne inexorablement de sa réalité : « J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie » (v. 384). Le désir fétichise ici l'image et le récit traduit l'état ultime de la jouissance, éperdue et solitaire, de la représentation.

Que Néron parle à Narcisse est donc moins un acte de communication qu'un retour éternellement spéculaire de l'image. La « trop belle image » de Junie (v. 407), ainsi que la qualifie l'empereur, est une image fixe, entêtante. Dans son miroir vain, Néron se cherche lui-même sans repos. Junie, elle, insaisissable, s'évade chez les Vestales ; elle abandonne Néron, comme le raconte Albine, hébété dans Rome : « Le seul nom de Junie échappe de sa bouche » (V, 8, v. 1756).

**

À l'inverse, Racine fait exister des hypotyposes qui trouent la perspective et brisent l'emmurement visuel. L'image verbale ne se comporte plus alors comme un pan figuratif mais comme l'accès même à la figurabilité. Dans ces circonstances, la parole met le regard sur la voie d'un autre sens, qui le dépasse et fait signe en lui. Plus d'une fois, alors que le héros s'égaré dans sa propre vision, ce sont les messagers, les confidents qui ont le privilège de sortir le tragique de son impasse ; leur extériorité et le rôle médiateur de leurs paroles modifient le point de vue et rendent accessible une voie.

Albine raconte la mort salvatrice de Narcisse et le salut de Junie¹⁹ ; Thérémène à travers la mort d'Hyppolite propose à Thésée

¹⁹ AGRIPPINE

Quoi ! Junie elle-même a terminé sa vie ?

ALBINE

Pour accabler César d'un éternel ennui,
Madame, sans mourir elle est morte pour lui.
Vous savez de ces lieux comme elle s'est ravie :
Elle a feint de passer chez la triste Octavie ;

le recours du pardon ; Mithridate prend le bras d'Arbate et marque en signe de repentance « la place de son cœur » (V, 4, v. 1609) et, à chaque fois, le tragique recule ou s'abolit.

Mais bientôt elle a pris des chemins écartés,
 Où mes yeux ont suivi ses pas précipités.
 Des portes du palais elle sort éperdue.
 D'abord elle a d'Auguste aperçu la statue ;
 Et, mouillant de ses pleurs le marbre de ses pieds,
 Que de ses bras pressants elle tenait liés :
 « Prince, par ces genoux, dit-elle, que j'embrasse,
 Protège en ce moment le reste de ta race :
 Rome, dans ton palais, vient de voir immoler
 Le seul de ses neveux qui te pût ressembler.
 On veut après sa mort que je lui sois parjure ;
 Mais pour lui conserver une foi toujours pure,
 Prince, je me dévoue à ces dieux immortels
 Dont ta vertu t'a fait partager les autels. »
 Le peuple cependant, que ce spectacle étonne,
 Vole de toutes parts, se presse, l'environne,
 S'attendrit à ses pleurs ; et, plaignant son ennui,
 D'une commune voix la prend sous son appui ;
 Ils la mènent au temple, où depuis tant d'années
 Au culte des autels nos vierges destinées
 Gardent fidèlement le dépôt précieux
 Du feu toujours ardent qui brûle pour nos dieux.
 César les voit partir sans oser les distraire.
 Narcisse, plus hardi, s'empresse pour lui plaire,
 Il vole vers Junie ; et, sans s'épouvanter,
 D'une profane main commence à l'arrêter.
 De mille coups mortels son audace est punie ;
 Son infidèle sang rejaillit sur Junie.
 César, de tant d'objets en même temps frappé,
 Le laisse entre les mains qui l'ont enveloppé.
 Il rentre. Chacun fuit son silence farouche ;
 Le seul nom de Junie échappe de sa bouche.
 Il marche sans dessein ; ses yeux mal assurés
 N'osent lever au ciel leurs regards égarés ;
 Et l'on craint si la nuit jointe à la solitude
 Vient de son désespoir aigrir l'inquiétude,
 Si vous l'abandonnez plus longtemps sans secours,
 Que sa douleur bientôt n'attente sur ses jours.
 Le temps presse : courez. Il ne faut qu'un caprice ;
 Il se perdrait, Madame.

Britannicus, V, 8 (v. 1720-1764)

L'hypotypose est dans ces circonstances portée par un autre souffle. Elle s'extrait du visible pour se révéler comme l'évidence d'un ailleurs, d'un plus haut sens marqué par le sacré. Cela même que les éclairs blessant le ciel d'Iphigénie aident à atteindre puisqu'ils « entrouvrent » l'espace et jettent une « sainte horreur, qui nous rassure tous », comme le proclame Ulysse à la fin de la pièce. Dans les récits de ce genre, la violence est poussée à son point de rupture, jusqu'au bout de l'horreur, jusqu'au plus grand tumulte concevable des passions ; ainsi exténué, l'événement se purge et accouche de son mystère. Il faut par exemple que soient racontés le meurtre monstrueux de Pyrrhus (V, 3), le suicide d'Hermione sur son corps ensanglanté (V, 5) pour que l'impureté soit lavée et que commence une nouvelle ère dont Andromaque incarne l'espoir. Le récit de sacrifice est souvent l'apothéose de cette *catharsis* commandée par les images : « Quels crimes par ce sang ne seront effacés ? » se demande Jocaste dans *La Thébàïde* (III, 3, v. 670). Le sacrifice change le regard et il dégage l'image ; plutôt, l'effaçant à elle-même, il libère son invisibilité ou sa visualité. La mort redonne sens à la vie ; l'événement se transfigure en miracle, et la violence en douceur spirituelle.

Pour y accéder, il est nécessaire d'accepter la déchirure. Elle est au cœur du sacrifice dont l'hypotypose rapporte et accomplit l'événement. Le sang vient naturellement accompagner cette conversion : aspergé par Narcisse sur Junie, versé par Hermione, Pyrrhus, ou par Ériphile au point d'en faire rougir la terre, le sang revient continuellement comme le témoin intarissable de l'image ouverte et comme un élément lustral et fécondant.

À la fin de *Phèdre*, le sang s'offre en antidote au poison que l'héroïne a partout répandu en corrompant l'univers par ses désirs et qu'elle boit pour mourir ; le sang coule pour régénérer la tragédie et rédemer les hommes. Thérémène qui a vu s'éteindre Hippolyte dans ses bras en apporte verbalement la chair meurtrie à Thésée. Cette chair est disloquée au fur et à mesure du récit, on l'a vu, mais son sens s'y reconstitue et s'énonce comme une offrande au père.

Thérémène va jusqu'à restituer les *ultima verba* du héros, paroles inachevées que le père entend et qu'il termine de ses propres mots. Car Thésée reçoit le message de sang de son fils : il le recueille comme un héritage et il l'assume parce qu'il l'entend vraiment, percevant enfin tout ce que le sacrifice de son fils veut énoncer à

l'existence pour qu'elle continue. Voilà pourquoi, comme Thésée l'annonce dans les derniers vers de la pièce, il décide d'aller « de ce cher fils embrasser ce qui reste » (V, 8, v. 1649). Au moment du dénouement, le père renoue le lien brisé dont la métaphore a été déclinée par le corps en lambeaux d'Hippolyte, par ses plaies d'où s'écoulent le sang et avec lui l'image, mais aussi par son char éclaté ou encore par le corps disparate du monstre marin. Thésée vient prendre acte de ce qui reste d'Hippolyte et refonder le temps à partir de lui, à partir des ruines du corps-récit incarné par Thérémène. Grâce à la révélation de l'hypotypose, Thésée se prépare à expier sa faute et à accepter Aricie comme sa fille, afin que coule le sang généalogique, né à nouveau de l'innocence reconquise.

À ce degré de purification, le sang se confond avec les larmes. Dans *Athalie*, Josabet se remémore comment elle a sauvé Joas « tout sanglant » en versant sur son visage les « pleurs du sentiment » (I, 2, v. 251-252) ; Albine évoque dans le récit final de *Britannicus* les pleurs dont Junie baigne la statue d'Auguste avant de gagner sa retraite au temple des Vestales. Déjà les larmes « mouillaient » les yeux tristes de cette vierge dans la description par Néron de son enlèvement (II, 2, v. 387). Le regard ne voit plus mais il se remplit d'une humeur pathétique ; il est alors, pour Racine, un regard levé en direction du Ciel. Néron, lui, comme le remarque Albine, est incapable d'y porter les yeux :

Il marche sans dessein, ses yeux mal assurés
N'osent lever au ciel leurs regards égarés (v. 1758-1759).

La direction du miracle divin est ascendante alors que la folie perd le sens de cette hauteur qui éclaire et qu'elle fait choir les hommes dans l'immanence. Les hypotyposes anagogiques, celles qui introduisent par leur figure au mystère du sacré, sont les dépôts des larmes qui font mieux voir l'invisible et invitent à l'élévation purifiante.

**

Par sa violence représentée, l'hypotypose concentre l'expérience fondamentale du théâtre classique : elle exacerbe les émotions contraires et cependant complémentaires de la terreur et de la pitié ; elle leur donne un lieu de parole et d'image. Deux événements de regard lui sont associés : celui du regard exorbité qui reçoit la terreur, celui du regard embué qui recèle la pitié. Ces deux regards

peuvent s'arrêter à la violence qui les a touchés ; l'hypotypose peut sceller l'incapacité tragique de ne plus savoir faire sens ; elle accroît alors l'emprise du tragique sur les personnages et elle laisse derrière elle des images sans deuil : Néron ne se sauve pas de cette fascination.

Mais la terreur et la pitié ne sont pas les termes absolus du tragique ; elles ne résument pas le but ultime de l'hypotypose ; elles en sont les effets, elles sont les affects de son passage. Car l'hypotypose médiatise des conversions. Elle aide celui qui entend son invitation et réussit à vraiment voir, à pousser plus loin l'écoute et le regard. Le témoin qui relate l'événement, ne raconte pas une histoire, il ne peint pas un tableau, il raconte beaucoup plus, il montre davantage : par ses mots, il dévoile le *desiderium* inclus dans l'événement ; le *desiderium*, c'est-à-dire à la fois le deuil, l'acceptation de ne plus voir, et, à partir de cet invisible consenti, la quête amoureuse d'une vérité supérieure.

Quelquefois les personnages de la tragédie savent déchiffrer la figure : Thésée par exemple entend Thérémène et appréhende le mystère de la mort de son fils. Mais Racine s'adresse surtout à son spectateur pour qu'il intériorise le message de l'hypotypose, comme le vestige du divin qu'atteste la parole parue sur la scène. La mort d'Hippolyte est invraisemblable comme l'est aussi la descente de Diane depuis la nue après le sacrifice d'Ériphile. Mais toutes les hypotyposes, par essence, violentent la vraisemblance, elles forcent l'expression puisqu'elles sont à chaque fois une manière d'obliger le spectateur à ne pas seulement croire ce qu'il voit ; elles livrent le moyen de détacher l'homme du visible pour lui donner foi en la parole et en ce qu'elle indique au-delà. En scène, la figure introduit le spectateur à une croyance plus profonde, qui lui fait abandonner la surface spectaculaire des signes et le mène à l'expérience intérieure. Elle lui soumet par la parole les images les plus éprouvantes, elle assaille ses sens pour l'aspirer dans ses tréfonds et cependant, à partir de cet abîme, elle relève son regard et son écoute. Car la présence du dieu caché s'imprime en négatif dans cette violence, un dieu dont l'apparition figurée met fin à la violence et dont l'événement absorbe tous les événements.

Je voudrais redire ceci un peu autrement en m'interrogeant maintenant sur l'aspect de l'imagination que le théâtre fouille dans l'hypotypose et donc revenir sur l'impression de ces discours-

images. À travers ce mot, « impression », dont la richesse conceptuelle ramène pour notre propos en particulier à Pierre Nicole²⁰, il me semble que se pose la question de l'accueil de l'hypotypose, c'est-à-dire de l'effet que ce type d'images verbales tend à exercer sur le spectateur de théâtre, sur son existence, voire sur sa foi dans les choses. L'hypotypose est une épreuve menée ensemble par le langage et l'image ; une épreuve située au cœur même de leur dialogue et tournée, je crois, vers la relation que nous avons avec le sens du monde.

Dans les séquences d'hypotyposes raciniennes, plusieurs niveaux perceptifs s'articulent ; ils résultent du travail complexe du verbal et du visuel.

D'abord un état de saturation du visible tel qu'il déborde le discours lui-même. Le « port majestueux » de l'image, pour emprunter cette expression à Bérénice (I, 5, v. 310), dépasse par la merveille qu'elle fait voir les bornes du discours et presque sa présence. Ce ne sont d'abord que phénomènes : assauts de flambeaux et de tonnerres, énergie passionnée du feu et épaisseur dense des nuits. Aucun vide, mais les « yeux tout pleins » comme le dit Bérénice dans un vers déjà cité²¹, un luxe de fleurs, de pourpre et d'or²², un espace splendide²³, paré, encombré de motifs, comprimé par les correspondances et les synesthésies ; un espace d'images étagées en plans multiples où se célèbre, comme le dit Christine Buci-Glucksmann, la « gloire du voir », sa « folie²⁴ » même et finalement quelque chose de son impossible.

Les caractéristiques de cet espace où dominent des forces et des symptômes le rapproche beaucoup de l'espace lisse dont ont parlé Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. Le corps des images raciniennes, avant toute compréhension de leur arrangement, concerne la perception directe, intensive, sensorielle ; il renvoie à l'appréhension des circulations, des fluidités, des échos.

²⁰ Pierre NICOLE, *Traité de la comédie, Essais de morale (passim)*. Pour une synthèse, Laurent THIROUIN, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, rééd. « Champion Classiques », 2007.

²¹ « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? » (I, 5, v. 302).

²² « Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire » (*ibid.*, v. 307).

²³ « De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur » (*ibid.*, v. 301).

²⁴ Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

« C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique²⁵ ». La définition de l'espace lisse ainsi ressenti se superpose à l'énergie d'impression et à la puissance de toucher que nous avons dégagée dans l'hypotypose. « Recevez donc ce sang que ma main va répandre » : cette parole de Ménécée au moment de se frapper (*La Thébaiide*, III, 3, 647) dit comment, chez Racine, l'image touche plus qu'elle fait voir, ou comment elle touche par ce qu'il y a en elle de vision.

Avant d'être un signifié, la parole de l'hypotypose brille de tout son signifiant émotif : elle donne présence à tout un monde, en lieu et place de la scène. Cet univers théâtralisé est unifié, cohérent sur les bases de son irréalité, sans faille, élémentaire, conduisant à l'extrême de la sensation et, pour une lecture psychanalytique, au pulsionnel qui l'investit.

Les scènes ainsi créées signalent néanmoins le discours qui les rend possibles. À ce deuxième niveau, nous saisissons que des mots, et des mots savamment composés, ordonnent le théâtre d'images. Nous voyons bien que le dramaturge et ses personnages puisent aux ressources des figures, que l'agencement de ces dernières ne doit rien au hasard, et que la spontanéité qui s'en dégage apparemment est en réalité filtrée par les ressources de l'éloquence. À ce stade de notre perception, l'hypotypose ne trompe personne sur l'effet qu'elle obtient. Le spectateur intègre que ce moment qui le ravit appartient au jeu, qu'il est en dette vis-à-vis de l'artifice. C'est un décor qu'on lui propose, un beau décor, volumineux, suscitant l'enthousiasme mais un décor de langage tout de même : la mise en forme d'une illusion d'optique, pas plus réelle que la scène et même moins réelle qu'elle puisque seuls quelques mots, aussi luxueux soient-ils, soutiennent la projection du visible et que cette visibilité ne s'actualise pas *vraiment*.

Le monde semble alors se livrer sous son apparence chimérique, hallucinée ou fantasmée ; il surgit en sa faiblesse d'être, malgré son bruit et son éclat. C'est qu'il s'agit ici pour le dramaturge non pas de dénoncer la parole mais de montrer, à travers la présence simulée par les mots, que les choses n'existent peut-être que sous un aspect illusoire, comme les poussières d'un rêve. Les hypotyposes

²⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, « Critique », p. 598.

raciniennes modulent la vanité du tangible, l'effondrement des certitudes à travers des paysages sensibles où les êtres et les moments agonisent, n'existant bientôt plus ou n'ayant peut-être jamais existé. Le trouble de l'éphémère, l'affolement des passages, les multiples occurrences de l'indétermination, les doutes sur l'existence, l'omniprésence de la mort évidant les choses, telles sont les contributions des hypotyposes au tragique.

Les récits-visions sont donc chez Racine de véritables survivances du voir baroque qui, si l'on suit Christine Buci-Glucksmann, ne s'épuise jamais « dans la simple donnée phénoménal, dans l'assomption jubilatoire des apparences » ; « l'œil baroque de la merveille [...] est aussi celui de la désillusion²⁶ », du *desengaño*. L'hypotypose racinienne touche à son but si elle dévoile le leurre des choses et si, l'ayant montré, elle nous exhorte à nous ressaisir, pour que nous puissions d'une certaine manière rouvrir nos yeux frappés d'irréalité et que nous les tournions ailleurs, vers le point de fuite des images.

Dès lors, le discours n'a pas pour seul rôle d'afficher la magnifique vanité du monde. Il procède d'un acte plus positif. Le discours du témoin qui met en forme le réel, quitte à le modifier et se noyer dans son vertige, construit un simulacre. Toutefois sa parole vient dire aussi qu'un acte accompagne cette réalité mobile : un geste signifiant. Ce geste qui lui est attaché manifeste de la part du témoin, quel qu'il soit, un vouloir sur les choses, une préhension, illusoire ou juste, mais une connaissance, à la mesure des mots, de la catastrophe tragique et de son éventuelle issue. L'hypotypose sonde le gouffre, elle déverse sur la scène le champ des pulsions noires ; elle cerne aussi ce chaos d'un trait de langage qui s'oppose au risque de l'irrationalité définitive, indépassable et désespérante. Parfois comme Oreste ou Néron, les personnages rencontrent cet assombrissement ou cette déréliction du sens ; ils s'y enfoncent sans solution. Mais au spectateur est tendu, par contraste, un autre message, de nature métaphysique puisqu'il concerne le discours de l'être des images et avec lui, de l'être du monde jusqu'à Dieu.

Le trait du sens est double. Il est consubstantiel d'abord à l'action du discours qui découpe dans l'échange théâtral le paysage de l'hypotypose ; puis qui, pour le faire émerger, répartit les mots,

²⁶ Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, op. cit., p. 31.

leur affecte des emplacements et des structurations, les dispose dans la grille rhétorique et prosodique afin qu'ils émeuvent au plus haut point le spectateur. Nous découvrons ainsi, dans les termes des *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari, en complément de l'espace lisse des images, l'espace strié de leur ordonnancement : la carte du discours poétique, avec ses qualités mesurables, associée au plateau des images. Dans cet ordre du discours que redouble le cadre de la scène, le vers lui-même vient surcadrer le moment d'image, sertissant dans ses limites l'intensité de la signification²⁷. Cette striure de l'expression ne limite pas dans l'image ses possibilités d'affect : elle les fait mieux voir, condense leur efficace et rassemble les forces de l'imagination pour augmenter sa vigueur.

Par suite, les traits d'éloquence qui fabriquent la vision en sorte qu'elle soit plus surprenante et plus prenante introduisent la vérité du sens : ils en ont la forme demandant de percevoir à travers eux cet autre trait au fond des images qui est leur direction, leur vrai chemin secret et pourtant manifesté, par où Dieu advient. Ce chemin réconfortant, tous les personnages inspirés par les images, en extase hypotyposique, ne l'entament pas ; mais tous, quelquefois donc sans le savoir, ironiquement, en révèlent la sollicitation et l'absolu ; et tous, pour Racine, en portent la responsabilité.

L'hypotypose est, d'une certaine manière, une preuve de courage : elle accepte en effet d'affronter le tragique, c'est-à-dire le réel, et de prendre malgré tout la parole. Une parole malgré tout, voilà ce qu'est l'hypotypose : une parole irréductible, arrachée au silence, bien que se tenant à son bord puisqu'elle nomme l'innommable du monde et au-delà l'innommable de Dieu qui restaure le sens du monde.

C'est en quoi l'hypotypose prolonge dans le théâtre de Racine la vitalité et je dirais la hauteur de vue de la parole épique. « La langue épique, écrit Emil Staiger, représente. Elle fait signe vers quelque chose. Elle montre²⁸ ». Elle montre pour faire trace dans une image et, par elle, pour solliciter la mémoire.

²⁷ On appliquera aux vers du poète cette loi des torrents qu'évoque Créon dans *La Thébaïde* : « Plus leur cours est borné, plus ils font de ravage » (I, 5, v. 219).

²⁸ Emil STAIGER, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* [1946], Bruxelles, Lecer-Hossmann, 1990, p. 73. Pour un commentaire élargi de ces lignes : Georges DIDI-

L'hypotypose appartient aux arts de mémoire, non pour seulement exprimer un passé qui a eu lieu, mais pour amener un événement à persister et à survivre parce qu'il contient en lui ce qui le dépasse. Si les visions-récits mettent souvent fin à un moment, elles ont surtout pour finalité de dégager l'anhistorique, ce qui ne précède pas le présent mais se présente en lui infiniment. Albine raconte la mort toute récente de Narcisse et la retraite de Junie chez les Vestales ; elle achève ainsi la crise tragique et, en même temps, elle dévoile ce qui est impliqué dans cette fin : la présence de Dieu au fond du sens, sa présence dans l'événement comme origine et comme destin. C'est qu'en fait, Albine, comme tous les intercesseurs de l'hypotypose, parvient à nous faire voir ce que l'image a vu pour qu'elle se distribue dans notre mémoire. Le langage prouve en ces circonstances son incroyable capacité d'invocation.

La sourde ou l'invisible présence de Dieu dans le tumulte des images n'est pas séparable de la beauté et du lyrisme qui la soutient. Quand Néron parle d'une « trop belle image » à propos du montage des visions qui l'envahissent, il dit plus d'une vérité.

Il dit que cette image, délirante, passe de loin la raison du réel et qu'elle fait courir le risque de la folie. Il dit aussi que la beauté de cette image est suspecte par le faste même de sa beauté : sa trop évidente théâtralité ne traduit-elle pas un mirage, dont Néron surjoue encore les effets en se racontant à Narcisse ? Mais Néron fait aussi entendre, quoique sans y prendre bien garde, que cette beauté est d'un autre ordre, qu'elle vient à ses mots presque involontairement et qu'elle sublime le contenu de l'image. Néron rend hommage au langage et à son aptitude à faire image, au-delà des fantasmes, ce qui revient à faire bien plus que créer des images : il est là question de faire affleurer, dans ce qui paraît, la beauté de ce qui est. Déjà Julie hallucinée par les visions de Néron est une mystique, une martyre, souffrante, les yeux levés au ciel ; déjà elle est illuminée par Dieu. La folie de Néron qui parle à Narcisse déclare cette théologie de l'image : il dit sans la voir sa vraie dimension, faisant irradier la vraie lumière de l'image dans le négatif, dans le creux de son apparence.

L'acte de la parole poétique est bien alors de s'engager à lustrer l'image, à l'éclairer d'une flamme si forte qu'elle ne peut que montrer la source qui agit en elle, depuis son origine. C'est donc, nous y revenons, à la puissance divine de l'image que le poème s'adresse, cette énergie qui, comme Yves Bonnefoy le perçoit dans le mot du poète, paillette le réel de l'éclat intérieur de l'image.

*
**

Nicole a raison de redouter le théâtre en le regardant comme un accaparement passionnel, c'est-à-dire comme une plongée sans fond dans les impressions dont la scène est la caisse de résonance et qui nous ôtent à nous-mêmes. L'hypotypose fait sens d'abord en faveur de cette excitation à provoquer l'évidence de la beauté et la satisfaction inégalable de nos sens. Mais la délectation de la belle image, quelque horrible que soit son contenu, est précisément complétée par l'angoisse enthousiaste, la peur fascinante, l'étrangeté de la soif que de telles images déclenchent en nous (« la soif de se baigner dans le sang²⁹ »). Parfois les spectateurs ou les acteurs « pervers » de la scène intérieure assument cette séduction macabre et la portent à son incandescence trouble, comme Polynice est avide de voir le « spectacle barbare » du sang de son frère³⁰.

En somme, l'hypotypose demande au spectateur qu'il choisisse : qu'il prenne position entre deux façons de voir et de sentir. Entre emprise, jusqu'au plus dangereux des envoûtements érotiques, et déprise, pour un dépassement des tentations de l'image vers le plus haut sens qui s'y loge. Mais faut-il choisir ? Le théâtre, dans son acte même, dans son expérience directe, ne l'empêche-t-il pas ?

Car si la déprise est nécessaire moralement et spirituellement, prolongeant le moment vécu par son retentissement dans l'âme du spectateur, elle n'en reste pas moins, comme s'en inquiète Nicole, attachée durablement au premier moment du ravissement. Le temps de l'image posé comme épreuve salutaire est promis à son dépassement et cependant il perdure substantiellement, dans l'écho de la sensation. Nicole croit impossible que cet effet disparaisse : la signification abstraite de l'image, sa vérité inscrite dans sa négation ne parviendra jamais pour lui à dissiper les impressions par où elle a

²⁹ Pour détourner l'expression de Créon (*La Thébàide*, V, 3, v. 1313).

³⁰ « Polynice, tout fier du succès de son crime, / regarde avec plaisir expirer sa victime » (*Ibid.*, v. 1357-1358).

dû passer. La contagion du sensible l'emportera toujours contre le message de l'image ; pire elle restera durablement dans la mémoire ou réveillera le fond douteux de notre inconscient.

Nicole a raison : comment oublier la magnificence de l'hypotypose, comment se satisfaire qu'elle ne soit qu'un seuil, comment même croire que l'écrivain lui-même a renoncé à sa séduction puisqu'il lui consacre son art ? Il serait plus vrai sans doute de penser que la beauté des hypotyposes raciniennes tient justement à l'hésitation, à la tension entre la force éblouissante de l'image et l'exigence de sens auquel elle initie contre son apparence. « La beauté, dans l'art qui se fait poésie, écrit Yves Bonnefoy, la beauté de la forme active, c'est cette tension, ce combat : refus de l'élan du rêve, de l'esthétique, par l'exigence morale, défaite de celle-ci, sous la poussée du désir³¹ ».

Pour citer cet article :

Olivier LEPLATRE, « La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 2, 2011, p. 35-69.

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011_002.pdf

³¹ Yves BONNEFOY, *Le Lieu d'herbes*, Paris, Galilée, 2010, p. 54.

Table des matières

GIMARET Antoinette, « Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI ^e -XVII ^e siècles) ».....	p. 3
LEPLATRE Olivier, « La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine ».....	p. 35