La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert

Nicolas Heckel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/478>

DOI : 10.4000/lcc.478

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Nicolas Heckel, « La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 08 avril 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/lcc/478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.478>

La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert

Nicolas HECKEL, Aix-Marseille Université

Au sens large, l'espace pictural a toujours eu un lien fort étroit avec l'espace du rêve. L'un comme l'autre nous soumettent des figures imaginaires complexes qui sont vouées, toujours dans un mouvement second, après « refroidissement », à l'interprétation et au jugement. Si nous pouvons facilement faire cette analogie, la question délicate reste de savoir comment la spatialité du rêve s'articule avec la spatialité concrète de la peinture. Qu'est-ce que l'existence préalable du rêve (spontanée, naturelle) apporte à la création d'un espace figuratif (construit, culturel) ? Comment passons-nous de l'inconséquence de l'imagination onirique à la responsabilité de l'acte créateur ? Pour aborder cette question, nous avons choisi le thème de la *Tentation de Saint Antoine*, thème récurrent de l'histoire de la peinture représenté à de nombreuses reprises depuis la Renaissance jusqu'au XX^e siècle. Nous verrons à travers plusieurs exemples comment l'identité spatiale du rêve influe positivement sur la construction d'un espace figuratif. En contrepoint, l'œuvre romanesque de Flaubert sera d'une aide précieuse, autant pour élargir que pour appuyer l'argumentation.

1. Le péril de la multitude

La Tentation de Saint Antoine

Hieronymus Bosch (entre 1495 et 1510)

Huile sur toile, triptyque ouvert : 131,5 x 53 ; 131,5 x 119 ; 131,5 x 53 cm

Localisation : Lisbonne, Musée National d'Art Antique

(C) MNAA

Dans l'introduction du catalogue d'exposition *Les tentations de Bosch, ou l'éternel retour*¹, on peut lire : « La première fois que l'on observe attentivement le triptyque de Bosch [...], on conclut immédiatement que sa résistance à l'interprétation est puissante. Il fonctionne comme un tout auto-signifiant, comme une concentration extrêmement dense de motifs qui créent une sorte de "bruit" de lecture. » (19). Devant cette expression un peu floue : « un tout auto-signifiant », comprenons le paradoxe suivant : les « motifs » se trouvent dans une telle multitude (encore accentuée par le polyptyque) que nous finissons par définir l'unité du tableau par sa multiplicité même. Tout cela finit par produire un « bruit » unique, comme le signe d'un tout effroyable, monstrueux, qui serait dissimulé dans la multitude. Au fond, n'est-ce pas ce que nous risquons de réveiller en fouillant dans le rêve ?

Si l'Œuvre de Bosch amène logiquement à une pensée du rêve, ce n'est pas seulement parce qu'elle relate les expériences hallucinatoires d'un ermite ; c'est, avant cela, parce qu'elle relève globalement d'un mode d'apparaître onirique, c'est-à-dire paradoxal : pris entre un épanchement infini de figures (ce que l'on ressent comme un « "bruit" de lecture »), et la respiration d'un organisme obscur et monstrueux dont l'unité ne touchera l'âme qu'en la heurtant.

Replaçons les choses dans leur contexte. Le tableau de Bosch a été peint au tout début du XVI^e siècle (1505) et l'on ne sait pratiquement rien du peintre. On a bien du mal à donner un sens à l'œuvre autrement que par l'interprétation des signes et des symboles lacunaires qui sont dispersés dans l'image (cela se vérifie d'ailleurs dans ses autres triptyques, comme le *Jardin des délices* du Prado, ou *L'enfer* du palais ducal à Venise). L'esthétique de l'œuvre reste donc, globalement, un mystère.

Comment interpréter cette profusion, cette fuite, cet excès de combinaisons, sans compromettre l'unité du tableau ? Dans un texte intitulé *Ressembler, dissembler*, publié en 1964, Vladimir Jankélévitch livre une interprétation assez probante. Tout part, chez lui, d'une volonté de déconstruire la *tentation*. Voici comment il la définit dans l'*incipit* : « La tentation exprime l'état instable d'une existence contestée, sollicitée par des forces contradictoires qui l'assaillent. », et plus loin, « l'extrême rebord du seuil », « la minute passionnante », le « point culminant », etc. (82). Jankélévitch envisage alors un parallélisme entre cet état instable et la disparition – nous sommes en plein cœur de la Renaissance – de l'Europe théocratique du Moyen Âge :

Tout est *sur le point* de se modifier. Comme un homme tenté lui-même est *sur le point* de muer. [...] La découverte des pays lointains et celle de la contingence, la transformation des formes, le fait que l'homme s'éprouve comme changeant,

¹ Sociedade Lisboa 94, *Les tentations de Bosch, ou l'éternel retour*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National d'Art Antique (MNAA) du 19 mai au 15 août 1994, Lisbonne, Electa, 1994, p. 19-21.

l'inclinent à la métamorphose. Et la tentation, elle aussi est une métamorphose en instance. (83)

En d'autres termes, ce n'est pas un hasard si le thème de la tentation de Saint Antoine est un des thèmes privilégiés de la Renaissance. Il exprime avec force les convulsions intimes d'une conscience prise dans une spiritualité en constante mutation. Nous devons donc le comprendre dans le sens d'une métamorphose et non pas nécessairement comme une menace d'anéantissement. Le plus intéressant à noter, c'est justement la réversibilité de la situation et la possibilité de résorption, car Antoine finit par se retrouver.

L'ermite au centre du tableau de Bosch est menacé par une sorte d'apocalypse réversible, d'autant plus intéressante à étudier qu'elle concerne à bien des égards les remous de notre imaginaire contemporain. Nous sommes face à une perturbation globale, témoins d'une réalité psychique en plein bouleversement, au bord de l'explosion, en état de *crisis*.

La catastrophe serait alors de céder à la multitude, c'est-à-dire de se transformer sans pouvoir jamais se reconstruire. En somme, ce qu'Antoine recherche, ce n'est pas d'éviter cette dissolution – qui semble inévitable – mais de retrouver, au sein même de ce chaos psychique, une structure, une assise.

Cela se comprend d'autant mieux dans le *Saint Antoine* de Flaubert : c'est un rêve qui n'en finira pas de se fissurer tant que l'effroi du cauchemar ne poussera pas l'ermite à se réveiller et à reprendre conscience dans un monde nouveau, à nouveau centré, clarifié. Et c'est ce qui arrive à la fin, sous le lustre de la foi chrétienne.

Mais si Antoine n'a pas succombé à la dissolution tératologique de son imaginaire au moment où tout s'effondrait autour de lui, n'est-ce pas, paradoxalement, parce qu'il accepta de se laisser dévorer par l'inconscient ? J'entends par là qu'il décida d'affronter un monstre face auquel personne n'est vraiment de taille (sans parler du Diable), un « tout auto-signifiant » disions-nous, l'inconscient :

Et, tout à coup, passent au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs, [...] ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène [...] Elles se multiplient, l'entourent, l'assiègent. Une épouvante indicible l'envahit [...] C'est comme si le lien général de son être se dissolvait ; et, ne résistant plus, Antoine tombe sur la natte. (Flaubert 64).

C'est peut-être ce qui est le plus difficile à saisir dans cette histoire : nous savons qu'Antoine n'a pas succombé, et pourtant, nous le voyons, il ne maîtrise plus rien ! C'est

un personnage passif, dépassé, accablé par le doute. Il nous reste donc à comprendre de quelle manière il n'a pas succombé. Qu'est-ce qui nous donne l'indice de sa victoire ?

2. Résister au fantasme ou succomber à l'imaginaire

La Tentation de Saint Antoine
Paolo Véronèse (1553)
Huile sur toile, 198,2 x 149,5 cm
Localisation : Caen, Musée des Beaux-Arts
(C) Musée des Beaux-Arts de Caen

À chaque reprise, c'est par *abstention* qu'Antoine s'en sort. N'est-ce pas justement cela que l'Église compte ériger en vertu ? Voici une manière d'interpréter les choses que l'on retrouve, cette fois, dans *La Tentation* de Véronèse (1553). Mais faut-il encore comprendre ce qu'implique cet « acte » d'*abstention*, car en somme, il constitue la clef de voûte de la tentation.

Il y a pourtant une chose à laquelle Antoine succombe, c'est à l'imaginaire. Et pour cause ! Il ne peut pas s'abstenir d'être lui-même celui qui produit les monstruosité qui l'accablent. Nous tenons, ici, le paradoxe sur lequel se construit la vie du personnage et qui détermine sa représentation.

Dans l'œuvre de Véronèse, si loin que l'on se trouve de l'univers de Bosch, Antoine est toujours en aussi mauvaise posture. C'est juste le péril qui se comprend différemment. Comme nous le disions, le personnage reflète avant tout l'imaginaire d'une société qui change en fonction des lieux et des époques, mais à travers une mythologie commune. Et dans la société vénitienne du XVI^e siècle, la tentation est presque exclusivement comprise comme sexuelle. Nous sommes bien loin du « polymorphisme tératologique » (Jankélévitch 83) de Bosch.

L'élément le plus incisif du tableau est incontestablement le bras gauche du faune, figure de la domination, éminemment phallique, qui écrase l'ermite et comprime la scène entière sur la gauche, où les personnages sont littéralement reclus dans une sorte d'espace ovoïde comprenant le visage du saint, sa main et celle de la tentatrice, étrangement griffue, qui le surplombe avec sa poitrine offerte. Le peintre a d'ailleurs pris soin de placer la racine de ce pilier vivant au centre du tableau, comme si le pivot qu'il exerce était directement l'effet des puissants axes de la composition.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer la posture de cette femme et de capter la sérénité de son regard : on croirait qu'elle s'apprête à allaiter un nourrisson. Cette impression est amplifiée par l'attitude du personnage central. Ici, nous savons que l'ermite n'est pas en danger, ce n'est pas sa vie physique qui est en jeu, comme dans une scène de martyre. Le tentateur cherche simplement à le faire succomber au désir qu'il éprouve, comme s'il voulait lui faire avaler quelque chose et que le saint se refusait à ouvrir la bouche. Quel ingénieux détour pour figurer la tentation que cette régression cauchemardesque : deux parents démoniaques qui veulent faire avaler le péché à l'enfant et l'enfant, déjà vieillard, qui se débat pour ne pas être broyé et renfoncé dans cette *nuit sexuelle*².

Notons aussi que l'impression d'obscurité domine le tableau. Même les parties les plus lumineuses des carnations sont rabattues d'un filet d'ombre. Néanmoins, l'ombre n'est jamais totale (cela est difficilement perceptible sur la reproduction). Il y a toujours une lueur sourde, bleutée, qui tient la trame et qui refuse le passage à travers les ténèbres.

À cela, deux choses : d'abord, une impression générale de suavité qui patine l'atmosphère fantastique, comme dans une photographie faiblement surexposée. Ensuite – le plus important – l'ombre est prise comme un élément actif. Elle semble cultiver en son sein, dans sa lueur et sa couleur graduelle, le germe des figures tentatrices qui érodent successivement la volonté du saint. L'ombre est habitée par l'arrière-corps informe d'une

² En référence au livre éponyme de Pascal Quignard (*La nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007).

puissance sexuelle d'où jaillissent les tourments, comme elle a mis, dans la main du faune, ce « membre » de cheval improbable et hallucinatoire.

Ici, un combat symbolique se joue, entre l'ombre et la lumière. Mais, comme bien souvent, cela dépasse la question du manichéisme. C'est un affrontement archétypal entre la permanence de l'ordre et l'infinie tentative de corruption, et dont l'image ne donne pas clairement l'issue. Pour peu qu'on ne connaisse pas l'histoire, on pourrait même croire que l'ermite est déjà perdu. Son corps est littéralement broyé, disloqué. Nous savons que l'effet de raccourci tend à désorganiser les corps, mais ici, l'articulation entre la tête et les bras devient profondément obscure : les épaules et les coudes disparaissent, de même qu'entre le torse et les hanches, tout ce qui donne habituellement la rigidité du corps est supprimé. Sous le drapé, le corps apparaît comme une masse défigurée, comme s'il était à la fois privé de sa force et de sa forme. On pourrait ainsi penser qu'en ne résistant pas, il succombe ; mais c'est le contraire qui se produit.

Il faut reconnaître, là encore, le génie du peintre : Véronèse représente Saint Antoine comme un sexe au repos, mou et flasque – est-il de plus grande preuve de résistance au plaisir ? –, révélant ainsi toute la complexité de l'« acte » d'*abstention*. En refusant d'agir, Saint Antoine laisse se déployer l'univers infini du fantasme (*phantasia*) ; en résistant au fantasme il succombe à la fantasmagorie ; en refusant d'apaiser son désir par des actes, il se donne à l'imaginaire. Et aussi sûrement qu'il n'a pas succombé à la tentation de se dissoudre dans les plaisirs infinis, il embrasse tout cela comme un seul et grand rêve puissant, poétique, à travers lequel il finira par renaître :

Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, [...] me blottir sous les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière ! (Flaubert 237).

Nous sommes, là, bien au-delà de ce que la morale chrétienne peut nous laisser comprendre, face à un processus « sublimatoire » en quelque sorte, puisque tout cela vise à l'acceptation de l'Être dans son unité paradoxale. Antoine ne doit surtout pas choisir sa voie, et c'est pour cela qu'il est une figure de la passivité, il doit d'abord accepter ce qu'il est, « avaler » tout cela, comme on dit, précisément pour rester intègre.

3. La question des points de vue

Pourquoi ce thème intéresse-t-il la création artistique et à plus forte raison la peinture ? D'abord parce que la peinture nourrit à bien des égards des similitudes avec le rêve. Nous disions au début que le mode d'apparaître du tableau de Bosch correspondait à un mode d'apparaître onirique. Il serait préférable de dire que c'est la picturalité elle-même – au sens propre comme au sens littéraire d'un Flaubert, d'un Baudelaire ou d'un Proust – qui emprunte au rêve sa manière de venir à la conscience.

Dans *L'interprétation des rêves*, Freud parle bien des *tableaux du rêve*³ (*Traumbilder*), et au fond, n'est-ce pas au rêve que nous devons nos premières leçons de peinture ? D'abord, le passage d'une vague impression narrative à une sorte d'immédiateté sidérante par laquelle les choses se trouvent étrangement établies dans des substances, dans des figures. Bien souvent, l'articulation des scènes est accessoire, voire interchangeable. Tout cela ne se suit pas. Il est d'ailleurs bien possible, qu'en rêve, rien ne se soit vraiment déroulé, que cet aspect narratif soit uniquement déterminé par une volonté de « reconstitution ».

Ce qui est frappant, en revanche, et qui se dépeint avec le plus de ferveur, c'est le placement des choses et des figures, les attitudes et les tendances, les aspects, les textures, la qualité de l'atmosphère et de la lumière, etc. C'est encore la possibilité d'avoir sur les choses un point de vue multiple, kaléidoscopique. Il n'y a jamais de point de vue absolu dans le rêve, comme si le « je » s'éparpillait en chaque chose, comme si le « moi » se faisait récit et paysage.

De même chez Bosch, il est impossible de comprendre, de saisir l'œuvre, si on se laisse prendre par l'illusion panoramique de l'image, si on s'imagine voir la scène à partir d'un point de vue central (nous verrons que cela diffère dans des versions plus récentes, notamment celle de Pieter Huys). Il suffit d'observer la ligne d'horizon : nous avons là cinq paysages parfaitement différents qui se juxtaposent. Le premier, sur le panneau de gauche, est une côte rocailleuse dans les tons ocre, le second, une ville en flammes, très sombre et très intense, le troisième, au centre, un petit morceau de nature baignée par une douce lumière, le quatrième, de lointains vallons bleu-vert et dans le cinquième, sur le panneau de droite, leur prolongement traité en grisaille ; tout cela en enfilade sur la même ligne d'horizon. Mais ce panorama rafistolé est un leurre. La vérité, c'est qu'il y a plusieurs horizons. L'espace-temps est éclaté entre différents lieux et différents moments.

³ Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*. 1900. 2^e édition française. Paris : PUF, 1967. p. 123-527.

La seule manière de s'en sortir, c'est de se répandre dans le mouvement, de naviguer dans le tableau comme un caméraman dans une scène de cinéma (pensons au rôle de la caméra dans les films de Thomas Vinterberg ou de Michael Haneke) et c'est, en somme, une tentation à laquelle on succombe volontiers face aux œuvres de Bosch, si bien qu'on y retrouve toujours, en écho à ce fourmillement figuré, un grouillement d'yeux curieux et avides de détails.

Cette multiplication des points de vue se répercute dans l'œuvre de Flaubert. D'abord, le lecteur est désaxé, puis c'est l'espace entier, en orbite autour de l'ermite – le point central – qui se met en mouvement, devient polymorphe, perd sa continuité. Nous ne savons pas où nous situer, croyant toujours être revenus dans le monde « réel » jusqu'à être à nouveau transportés dans l'étrange. Nous n'arrêtons pas de passer de l'un à l'autre, soit par des ruptures nettes, soit par de lentes métamorphoses.

Dans le passage où il rencontre le roi Nabuchodonosor, Antoine va même jusqu'à fusionner avec lui : « il devient Nabuchodonosor. Aussitôt, il est repu de débordements et d'exterminations ; et l'envie lui prend soudain de se rouler dans la bassesse [...] et comme rien n'est plus vil qu'une bête brute, Antoine se met à quatre pattes sur la table, et beugle comme un taureau. » (76). Mais cela ne dure pas longtemps, soudain : « il sent une douleur à la main, – un caillou, par hasard, l'a blessé, – et il se retrouve devant sa cabane. L'enceinte des rochers est vide. Les étoiles rayonnent. Tout se tait. » (76). Ainsi, cette divergence spatiale contamine même les protagonistes qui se transmutent les uns dans les autres : Antoine, Nabuchodonosor, une bête sauvage, un taureau. Il faut reconnaître ici une des possibilités du rêve ; un espace où le noyau de la subjectivité s'émancipe du corps, son enveloppe imaginaire, et développe la capacité de se déplacer et de se transférer à d'autres objets. Mais si l'on sent que Flaubert veut que l'on tire définitivement une croix sur cette question : « où sommes-nous ? », les virages soudains et la surenchère descriptive ne doivent pas pour autant nous égarer.

S'il devient évident que toute tentative d'orientation est vaine, c'est justement l'occasion de prendre du recul et de comprendre que l'espace où nous évoluons répond à des lois différentes : au fur et à mesure du récit, Antoine comprend qu'il est seul et qu'il se déroule lui-même en forme d'histoire, que « moi » est devenu « infini possibilité de moi » et qu'il se trouve ici, dans l'espace du rêve, au risque de se dissoudre, pour reconstruire son unicité. Il s'agirait même de substituer à la logique « spatiale » une logique du rythme, l'imaginaire étant basé sur le mouvement d'un espace à l'autre, ainsi que sur des retours périodiques, et non sur des espaces circonscrits. Après chaque épisode hallucinatoire, Antoine retrouve toujours l'austérité de sa cabane. Au départ, cette cabane est un point

Mais au fur et à mesure des péripéties cet espace est noyé, lui aussi, dans un flux descriptif qui submerge l'austérité et l'aridité du lieu d'origine ; et bientôt, la cabane dans les rochers devient un espace parmi d'autres. On finit par se dire que l'histoire aurait pu commencer par un autre lieu que celui-là. Que cette cabane soit réelle ou qu'elle soit fantasmée comme le reste, cela a finalement peu d'importance à partir du moment où le lecteur conçoit l'enjeu fantasmatique du récit.

Dans le tableau de Pieter Huys (1547), nous retrouvons de nombreux éléments appartenant à l'univers esthétique de Bosch. Outre certaines références criantes (comme les personnages volants à dos de poisson ou les personnages abrités sous le pont) nous avons cette même sensation de prolifération, comme si nous étions plongés dans un monde

d'insectes. Mais cela est déjà moins évident. Cette fois, la dispersion du regard est contrebalancée par la perspective. L'échelle des personnages correspond à leur disposition dans l'espace, une autre manière d'aboutir à une cohérence d'ensemble (chez Véronèse, cette cohérence est donnée par la ligne, le contraste et les axes de composition marqués).

Dans la version de Bosch, il n'y avait pratiquement aucun rapport entre la taille et l'éloignement : l'échelle des personnages était déterminée par une source irrationnelle, fantasmée. Nous étions sur la tranche ajourée d'une fourmilière en pleine activité, un microcosme psychique, comme si Antoine avait été surpris, baignant au beau milieu de son inconscient, comme si nous avions violé l'espace intime de son rêve.

Chez Huys, c'est par une ouverture plus restreinte que nous entrons dans l'image, un point de vue unifié qui nous livre donc une vision plus « réaliste », ou plutôt, dans laquelle nous nous projetons plus facilement. Il n'y a plus la même folie dans la composition, on ne sent plus cette multiplicité cauchemardesque qui, si elle amuse le spectateur, n'en finit pas moins par l'égarer.

En plus d'une profusion obscène, nous avons ici une véritable théâtralisation du drame grâce au traitement du premier plan. Antoine est plus proche, plus détaillé. Chez Bosch, il n'était qu'une « figurine » parmi les autres, alors qu'ici nous avons le visage d'un homme inquiet et tourmenté.

Que produit ce rapprochement ? À quel effet se rapporte cette mise en scène par succession de plans et qui n'apparaît pas chez Bosch ? Précisément, cela nous empêche de prendre du recul : nous sommes pris par cette impression de profondeur et par ce premier plan qui vient nous sauter au visage comme un diable sorti de sa boîte ; projetés à la place de l'ermite, soumis à son point de vue. Nous participons donc au péril de Saint Antoine et il nous faut apprendre comment échapper à la catastrophe : où trouver, dans le tableau, le signe de la réversibilité ? Où trouver l'indice attestant du fait qu'Antoine a pu sortir de cette crise ?

En vérité, il n'y a que peu de choses dans le tableau qui nous en donne la possibilité. À gauche, le ciel est livide, on le dirait presque malade, et peuplé par des créatures démoniaques. À droite, il est dévoré par les flammes et par une épaisse fumée noire. Tout l'arrière-plan semble perdu, aucun personnage n'y est en bonne voie : esclavage, torture, cruauté, humiliation et, par endroits, certaines figures commencent à s'évanouir dans la transparence ou dans l'ombre. Ainsi, la seule lueur d'espoir ne peut venir que du premier plan, mais on a du mal à comprendre comment, ne serait-ce qu'en voyant ce chien transpercé d'une flèche et que Huys nous sert en guise de repoussoir. Où trouver le salut dans une image où le symbole même de la fidélité à Dieu est à l'agonie ?

Sûrement pas sur le visage de l'ermite qui est rongé par le doute. Nous retrouvons ici le dénuement du personnage de Flaubert dont la réponse à cette question aurait pu être : « certainement pas (non plus) dans la lueur dérisoire d'une bougie ou dans les versets d'une Bible qu'on connaît déjà par cœur ». Et cela ne s'arrange pas : l'arbre se meurt, l'abri se ruine, la ville au loin part en fumée... nous tournons en rond.

Voyons les choses sous un autre angle. Nous avons déjà mentionné que le personnage du saint se trouvait, chez Bosch, au centre du tableau, c'est-à-dire à la croisée des diagonales. Chez Huys, que trouve-t-on à cette même place ? Un hibou... Un hibou de petite taille, discret, planté au milieu de l'image et qui nous regarde fixement avec ses grands yeux inexpressifs. Quelle étrange vision ! Ce détail aurait échappé à n'importe qui malgré sa place centrale, néanmoins, on dirait bien qu'il règne sur tout cela. Et puis, l'animal est perché sur l'épaule d'une vieille femme que l'on prendra difficilement pour une sorcière, même si tous ses attributs nous y incitent, tant son visage a quelque chose de familier, tant son sourire est dépourvu de cynisme. On aurait plus l'impression d'un symbole provenant d'une autre profondeur, celui d'une vieille sagesse oubliée qui ressurgit. En tout cas, voici deux éléments étrangement familiers, le hibou et la femme, dont on sent qu'ils portent le même message.

Pour résumer les choses, lorsque Bosch met Antoine au centre, Véronèse le substitue au « pilier constricteur » du désir sexuel et Huys le remplace par l'oiseau nocturne qui symbolise le monde du rêve, ou plus globalement, le versant obscur de la conscience. C'est cette dernière interprétation qui nous paraît la plus instructive quant au rapprochement *espace onirique-espace pictural* ; en tant qu'elle comporte une dimension didactique.

Ce hibou central ne serait-il pas, en effet, la clef que nous cherchions, et mieux encore, la promesse de salut tant espéré par l'ermite, et qui se trouve ironiquement à notre portée autant qu'à la sienne ? Il s'agirait simplement de voir toutes choses à travers ses yeux. À bien y réfléchir, et malgré sa réputation, le hibou n'est pas une chimère. Il n'est pas monstrueux, ni masqué, il ne fait rien qu'un hibou n'est pas censé faire, il n'est donc pas venu pour s'ajouter au vertige de la folie, mais plutôt, pour offrir un monde à cette vérité inacceptable. Pour que nous puissions décharger sur lui, sur son symbole, la raison de cette multiplicité obscène. En d'autres termes, nous avons, au centre du tableau, comme un symbole primitif du refoulement, le produit d'une collision entre un mouvement d'émergence que l'on ressent comme spontané – la déferlante du fantasme – et une volonté contraire visant à contraindre et à endiguer cette déferlante. Ici, l'hypothèse du rêve nous aide à négocier cette transaction, car nous ne sommes capables d'accréditer l'image qu'à

condition qu'elle fasse partie d'un autre monde – celui du rêve –, comme l'ermite ne sera capable de revenir vers Dieu que lorsqu'il regardera ce rêve en face, c'est-à-dire à l'opposé de cette négation faussement rassurante : « tout cela n'était qu'un rêve ! », ou comme il le dira lui-même chez Flaubert : « une fois de plus je me suis trompé ! » (76), entendu comme : « je me suis encore laissé entraîner dans l'illusion ! ». Or, si les illusions sont multiples, et qu'il est sûrement bon de les déjouer, le principe qui produit ces illusions est une réalité qu'on ne peut pas affronter dans la négation. Si loin que sa foi le transporte, Antoine n'a pas le choix : il doit donner crédit à ce qui le domine pour pouvoir le dépasser, il doit d'abord l'accepter comme réel et non comme illusion, pour pouvoir en sortir ; il doit rassurer l'existence du rêve, ce vieux monstre éternellement rongé par des angoisses d'enfants, pour pouvoir, seulement ensuite, se réveiller dans un monde apaisé.

5. Le rêve et la figuration

La Tentation de Saint Antoine

RF2432

Van Valckenborgh Frederick (1566/1570-1623)

Huile sur toile, 32 x 43 cm

Localisation : Paris, musée du Louvre

(C) RMN / Daniel Arnaudet / Jean Schormans

Dans un petit tableau du Louvre attribué à Frederick Valckenborch (1618-1621), la *Tentation* est traitée de manière très différente, beaucoup plus sobrement. L'élément végétal y joue, cette fois, un rôle prépondérant. Antoine est représenté en méditation, sur la gauche, entouré par tous ses démons, dans une forêt aussi étrange que luxuriante. Pas de profondeur, pas même une ruine au loin, le fond est entièrement bouché par cette nature sauvage, lugubre et pleine, qui semble se refermer sur nous. Ou plutôt, tout est plongé dans une ombre épaisse qui se déchire, par endroits, en des éclats de lumière qui laissent percevoir les fragments d'un paysage. Cette œuvre révèle, peut-être encore plus clairement que chez Huys, la nécessité d'une explication par le rêve.

En effet, si la lumière nous livre de manière impromptue ces petits morceaux de nature découpés, ce n'est pas pour rendre l'effet atmosphérique d'une éclaircie favorable, mais comme pour diriger un projecteur sur des éléments précis. Hors des zones de lumière, ce n'est pas de l'ombre, c'est à la fois tout et rien, c'est le fond de l'inconscience où s'inscrivent les traces mnésiques du rêve, dans les marges de l'imaginaire. Cette lumière-là n'est ni celle de l'héliotropisme naturel, ni celle de la grâce divine ; c'est le projecteur de l'image, l'outil même du fantasme qui dérange la nuit du repos. Ainsi, les rôles sont inversés : l'ombre est comme le silence psychique que le « bruit » du fantasme vient troubler.

Sur la droite on peut voir, comme dans le cône d'une longue vue, un personnage qui court, semblant fuir un danger. Mais nous sommes limités. L'image s'évanouit trop vite dans l'obscurité, si bien que l'objet de la course reste celé hors les limites du disque lumineux. Plus nous cherchons à comprendre, plus nous voyons une course folle, une poursuite sans poursuivant et sans but. Est-ce un démon isolé, un dédoublement d'Antoine, une projection de son angoisse ? La question reste entière.

Où sommes-nous ? Existe-il seulement une nature comme celle-ci ? Existe-t-il dans le monde une lumière aussi étrange, une ombre aussi pleine ? Peut-on encore penser, ici, à une mimétique des phénomènes naturels ?

Vu de cette manière, nous sommes dans la même situation que chez Huys : l'image n'offre aucune échappatoire, aucun indice extérieur, et encore une fois, aucune promesse laissant présager le salut que nous sommes en droit d'attendre d'un saint. Pour lui, la seule possibilité est alors celle d'une *disruption*⁴ ; et pour nous, celle d'une réévaluation de

⁴ Ce terme, emprunté à Anton Ehrenzweig (*L'ordre caché de l'art*. Paris : Gallimard, 1967.), caractérise le passage à un autre niveau de conscience. Plus précisément, la *disruption* ne s'applique pas seulement aux ruptures manifestes, qu'on assimile habituellement au sommeil et à toute autre forme d'aliénation de la conscience, mais également à des ruptures infimes qui structurent le processus de création artistique lui-même. Ce qu'il appelle encore le phénomène de *scanning inconscient*. Il y aurait donc, dans cette résurgence

l'espace. Prise comme le reflet d'un espace réel, l'image est étouffante, elle sent quelque chose comme le renfermé, elle nous enferme ; mais prise comme la restitution d'un espace onirique, elle se met à respirer, prend une envergure nouvelle. Elle prend vie à mesure que les apparences dénoncent leurs sources fantasmatiques, – et non l'inverse !

En d'autres termes, il nous faut envisager l'image comme un espace *réellement imaginaire* et *illusoirement réel*, c'est-à-dire comme un espace globalement onirique et non partiellement rongé par l'illusion. Dire que le tableau apparaît sur le mode du rêve ne veut pas dire que chaque élément soit à interpréter comme « signe » ; simplement que son statut imaginaire dépasse la question des apparences. Sa réalité se confond au mouvement d'émergence qui le donne comme *approche*, entièrement contenue dans le fait qu'il *vient* pour nous atteindre, pour nous toucher. Cette réalité n'existe pas, mais d'aventure, elle ne cesse pas d'*advenir*⁵.

Voilà un glissement qui regarde la peinture en propre et qui redonne du sens à ce que nous appelons, un peu facilement, la *figuration*. Au-delà même de son caractère mimétique ou représentatif, la figure peinte existe sur le mode de l'*advenir*, tout comme la figure onirique. Retenons ce passage de Claudel à propos des peintres Flamands : « [...] ils nous invitent mieux qu'un traité d'ascétisme, au recueillement, à l'exploration de nos profondeurs et à l'inventaire de nos arrières boutiques, à la conscience de notre intimité, à l'*attouchement de notre secret ontologique*, ... » (136). C'est dire que les figures ne sont jamais à hypostasier d'une manière ou d'une autre ; elles sont quelque chose comme les *aventures* de la conscience.

En résumé, nous relevons un glissement décisif depuis l'espace, non pas « réel », mais ordinaire, familier, stable, vers l'espace du rêve qui est celui de l'étrange, l'étranger, de l'étrangeté, etc. Dans tous les cas que nous avons pu étudier, c'est la négociation de ce passage qui détermine l'issue favorable du récit ; c'est en inaugurant la *réalité du rêve*, en acceptant qu'elle *advienne* en lui-même, qu'Antoine triomphe du fantasme ; non pas en l'éradiquant, mais au contraire, en lui donnant un lieu.

Un tel déplacement permet d'enrichir notre idée de la *figuration* : si la réalité du fantasme n'est pas une chose qu'on puisse évacuer, ou qui ne s'évacue jamais que partiellement (refoulement, déplacement, etc.), la « stratégie » de l'art serait donc d'inaugurer un domaine où s'institue la forme émergente d'une *réalité imaginaire* ; ce en

périodique de l'inconscient, cette « rythmique du moi » (226), un rapport à établir entre la production du rêve et la production artistique. J'entends ici un rapport structurel et non pas uniquement formel.

⁵ Lat : *advena* « étranger », *adventicius*, relatif à l'arrivée : « venu du dehors, étranger, emprunté », « qui survient par hasard, accidentel ».

quoi nous voyons la portée symbolique de notre thème. L'art peut toujours être considéré comme le rêve d'un groupe, c'est-à-dire comme l'espace où la société reconnaît ses propres fantasmes. Dans les nombreuses versions de la *Tentation de Saint Antoine* (il faudrait encore ajouter celle de Bruegel, Grünewald, Teniers le Jeune, Cretey, Cézanne, Ernst, etc.), ce domaine imaginaire est toujours primitivement considéré comme un péril – tout comme les philosophes des Lumières ont vu l'imagination d'un mauvais œil –, mais après réflexion, il est évident qu'un tel domaine ne peut que s'instituer, non seulement comme *décharge* fantasmatique, mais encore, comme *réserve* poétique. La merveille et la honte que le rêve individuel donnait à la solitude, l'art en a fait un facteur de rassemblement et d'échange ; c'est ainsi que nous définirons la *figuration*. D'où nous viennent les récits, les mythes, les images, nous vient la volonté de libérer la conscience du déterminisme des pulsions, résolution profonde qui définit l'objet global de l'Art comme une forme d'échappée.

Ouvrages cités

Claudel, Paul. *L'œil écoute*. Paris : Gallimard, 1946

Ehrenzweig, Anton. *L'ordre caché de l'art*. 1967. Édition française. Paris : Gallimard, 1974.

Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint Antoine*. 1874. 2^e édition. Paris : Gallimard, 1983.

Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*. 1900. 2^e édition française. Paris : PUF, 1967.

Jankélévitch, Vladimir. *Sources*. Recueil établi par F. Schwab, Paris : Seuil, 1984.

Quignard, Pascal. *La nuit sexuelle*. Paris : Flammarion, 2007.

Sociedade Lisboa 94, *Les tentations de Bosch, ou l'éternel retour*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National d'Art Antique (MNAA) du 19 mai au 15 août 1994, Lisbonne, Electa, 1994.