

ALBERTO CASTOLDI

## L'espace cruel

C'est à Walter Benjamin que nous devons la définition géniale de l'intérieur bourgeois comparé à un étui :

L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui. Depuis Louis-Philippe, on rencontre dans le bourgeois cette tendance à se dédommager pour l'absence de trace de la vie privée dans la grande ville. Cette compensation, il tente de la trouver entre les quatre murs de son appartement. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ses objets d'usage et de ses accessoires. Sans se lasser, il prend l'empreinte d'une foule d'objets ; pour ses pantoufles et ses montres, ses couverts et ses parapluies, il imagine des housses et des étuis. Il a une préférence marquée pour le velours et la peluche qui conservent l'empreinte de tout contact<sup>1</sup>.

La maison-étui se modèle sur la personnalité de celui qui l'habite, personnalité placée sous le signe de l'ambiguïté :

*La Philosophie d'ameublement* et les « nouvelles-détectives » d'Edgar Poe font de lui le premier physiognomiste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais de simples particuliers de la bourgeoisie<sup>2</sup>.

Dans *Les Petits Bourgeois*, Balzac lui aussi signale un malaise qu'il attribue à un rétrécissement des horizons, à une sensation d'étouffement

1. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 386-387.

2. *Ibid.*, p. 27.

et qu'il impute à la spéculation effrénée, qui réduit progressivement la hauteur des étages des habitations et aménage un appartement tout entier dans l'espace qui, autrefois, était réservé à celui d'un salon. D'après le témoignage de Gozlan, il essayait lui-même d'échapper à l'étroitesse de sa demeure en inscrivant ses rêves sur les murs : « Ici un revêtement en marbre de Paros ; ici un stylobate en bois de cèdre ; ici un plafond peint par Eugène Delacroix ; ici une cheminée en marbre *cippolino*<sup>3</sup> ».

Pétrus Borel partage pleinement le point de vue de Balzac : « Le séjour des villes est rétrécissant, ces boîtes, ces cages où l'on s'étirole emprisonné, compriment et sanglent l'âme comme un corset : notre esprit se borne entre deux planchers et quatre murailles<sup>4</sup> ». Jules Janin ira même jusqu'à théoriser une relation entre l'étroitesse des espaces du monde bourgeois et la vocation au crime :

J'ai une théorie en fait de crimes, qui pourrait donner matière à un gros livre. J'imagine que si tous les hommes pouvaient habiter de vastes et grands appartements, ils seraient bien moins accessibles au crime, bien plus sujets aux remords. Nous avons tout rétréci de nos jours. Un homme s'enterre dans un espace de six pieds de long sur six pieds de large ; il rétrécit encore cet espace déjà si étroit par des tableaux riantes comme le songe d'un enfant, par des livres poudreux, des statues immondes, il étouffe sous le luxe et le produit des arts pour trouver à chaque mouvement de tête une distraction nouvelle ; ainsi assiégé, le moyen d'avoir une pensée de vertu ou de terreur<sup>5</sup> !

L'espace bourgeois se fait l'héritier, en l'exaspérant, de l'ambiguïté de la tradition qui accueillait aussi bien la chambre des pulsions que celle des sublimations, à la fois « mauvais lieu » et le « sanctuaire », l'« arrière boutique » rêvée par Montaigne et la chambre des horreurs du *Barbe bleue* de Perrault : le « cabinet de l'appartement bas », où chacun d'entre nous abrite les épaves de son désir. L'espace clos se présente comme une projection d'un espace intérieur permettant de donner forme au désordre, de nommer l'indicible pulsionnel. Nous découvrirons alors que la maison hermétiquement fermée dans laquelle a lieu le double crime de la rue Morgue, dans la célèbre nouvelle de Poe, a fait l'objet de la violence incontrôlée de la nature incarnée par

3. Cité *ibid.*, p. 238.

4. Pétrus Borel, *Madame Putiphar* [1839], Paris, Régine Deforges, 1972, p. 141.

5. Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée* [1829], Genève, Slatkine, 1973, p. 140.

un orang-outan, tandis que le laboratoire du docteur Jekyll abrite le monstrueux mister Hyde.

Baudelaire, avec la perspicacité qui lui est propre, théoriserà à son tour le caractère archétypal de cet imaginaire :

Les appartements de Pompéi sont grands comme la main ; les ruines indiennes qui couvrent la côte de Malabar témoignent du même système. Ces grands peuples voluptueux et savants connaissent parfaitement la question. Les sentiments intimes ne se recueillent à loisir que dans un espace très étroit<sup>6</sup>.

Nous en avons la confirmation dans la chambre de la Fanfarlo, emblème d'une géographie pulsionnelle particulière de Baudelaire :

La chambre à coucher de la Fanfarlo était donc très petite, très basse, encombrée de choses molles, parfumées et dangereuses à toucher ; l'air, chargé de miasmes bizarres, donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude. La clarté de la lampe se jouait dans un fouillis de dentelles et d'étoffes d'un ton violent, mais équivoques. Çà et là, sur le mur, elle éclairait quelques peintures pleines d'une volupté espagnole : des chairs très blanches sur des fonds très noirs<sup>7</sup>.

La chambre en tant qu'espace ouvertement onirique revient, grâce aussi à l'opium, dans *La Chambre double* de Baudelaire, « Une chambre qui ressemble à une rêverie », c'est dit dès le début ; ici les meubles « ont l'air de rêver », les étoffes parlent le langage des fleurs, et l'atmosphère est chargée de « volupté », de « sensation de serre chaude ».

C'est dans ces chambres du désir que se produit l'apparition de l'idole : Samuel, dans *La Fanfarlo*, « vit s'avancer vers lui la nouvelle déesse de son cœur, dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité », tandis que dans *La Chambre double* « l'Idole, la souveraine des rêves », apparaît allongée sur le lit « trône de rêverie et de volupté ».

Mais l'on n'entre pas réellement dans la chambre des pulsions, puisque l'on y est depuis toujours. Dans *L'Invitation au voyage*, le voyage vers le « pays qui te ressemble » se traduit par l'exploration de l'ailleurs qui est en nous, voyage vers une chambre aux « meubles luisants », pleine de fleurs, de parfums, de miroirs, où « tout n'est

6. Charles Baudelaire, *La Fanfarlo* [1847], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1976, p. 576.

7. *Ibid.*

qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ». Dans la chambre d'*Une martyre*, en revanche, qui n'est plus rêve, mais projection de nos fantasmes, l'ordre ne règne plus : au milieu du luxe, de la tranquillité et de la volupté, gît « un cadavre sans tête ». Si, dans *La Chambre double*, le rêve était « décapité » par l'irruption de la réalité, en la personne de l'officier de police judiciaire, ici, dans la chambre du désir, la chambre qui nous ressemble, nous trouvons un cadavre de femme décapité : l'espace qui nous est familier est habité par l'inquiétante étrangeté. La scène est soustraite au temps : le corps décapité est là depuis toujours, le sang continue de s'épancher sur l'oreiller, – *cruor*, sang qui coule, provenant d'une blessure ; *sanguis*, sang qui circule dans les veines. Pour Baudelaire, l'espace tout entier devient « faute », plénitude d'une sensualité diffuse : tout est à la fois indice et substance. Le cadavre qui exhibe sa nudité dans une pause voluptueuse est lui aussi la forme et l'indice de cette « faute ». Si cette représentation est une allégorie, et une allégorie de la poésie, de la poétique baudelairienne, alors *Les Fleurs du mal* sont aussi ce corps supplicié qui se complaît dans son exhibition, cette tête coupée, cette chambre-sépulcre dans laquelle sont célébrés les rites de la poésie souffrante.

L'intérieur est un extérieur : l'anatomie de la chambre, à laquelle le corps appartient, est l'anatomie même de la poésie qui l'engendre. La poésie est un corps souffrant. Le poète est le maître de cérémonie de ce rite mortuaire, où composer des vers équivaut à pratiquer une dissection, à livrer au supplice quelque chose que l'on aime : « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*, » écrit Baudelaire. « – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté<sup>8</sup> ».

La décollation ne constitue pas un acte de sadisme, mais elle est la résultante de l'écart existant entre la passion, comme vécu du possible, et l'immensité du désir qu'il est impossible de combler. Ainsi l'imaginaire du poète concevra l'acte désacralisant, la transgression absolue, seul geste à même de combler la distance : l'amour avec le cadavre, à savoir le rapport exclusif avec la chair « inerte et complaisante », inerte et pourtant disponible, en mesure de susciter le désir et de l'exaucer. En évoquant la transgression suprême, l'offense envers le cadavre – « A-t-il sur tes dents froides / Collé les suprêmes adieux ? » –, l'écriture exprime l'excès, l'immensité du désir, et accomplit le rite de son propre martyre.

8. Baudelaire, *Fusées*, f<sup>t</sup> 3 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 652.

Souffrir et faire souffrir devient le paradigme même de la complicité amoureuse : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau<sup>9</sup> ». Créer signifie inscrire la mort dans le texte. La philosophie de la composition du texte met en scène la perte dans les déclinaisons de la souffrance : l'objet linguistique renonce à être « vêtement » de la passion pour se réinventer comme « anatomie » de la souffrance ; chaque œuvre devient ainsi métaphore de l'acte artistique même, dans un circuit tautologique maniaque voué à explorer, dans la surface compacte de l'objet, ses propres entrailles. On retrouve la « martyre » baudelairienne dans l'*Olympia* de Manet, qui peut se lire, selon Bataille, comme nature morte : « L'*Olympia* tout entière se distingue mal d'un crime ou du spectacle de la mort... », vue par Valéry comme « l'Impure par excellence », ou par Leiris comme un corps décapité : le ruban est à classer « dans la même ténébreuse famille que le garrot de supplicé ou la corde pour se pendre ». Mais *L'Origine du monde* de Courbet aussi est perçue par Maxime Du Camp comme un cadavre découpé en morceaux : « par un inconcevable oubli, l'artisan, qui avait copié son modèle sur nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête<sup>10</sup> ».

C'est ainsi que se dessine un parcours de la modernité centré sur le corps souffrant, le corps comme relique placé dans une sorte de salle anatomique. Joyce, dans *Stephen le héros*, affirme : « La modernité est empreinte d'anatomie. La dissection anatomique est vraiment la méthode la plus moderne que l'on puisse concevoir ». Pour Octave Mirbeau, « le beau, c'est un ventre de femme, ouvert, tout sanglant, avec des pinces dedans<sup>11</sup> ! » ; pour Lautréamont, « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>12</sup> ».

C'est cette forme de sensibilité qui explique l'extraordinaire fascination exercée par une œuvre capitale de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*, sur des visiteurs tels que Gautier, Fromentin, Huysmans. Chacun d'entre eux est séduit par l'idée d'épier dans la chambre des horreurs pour assister au spectacle d'interprètes professionnels absorbés dans leur rôle macabre d'acteurs à l'intérieur du

9. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, f<sup>t</sup> 3 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 676.

10. Cité dans Bernard Teyssèdre, *Le Roman de l'origine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 93.

11. Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* [1898], Paris, Gallimard, 1991, p. 55.

12. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [1869] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 225.

théâtre anatomique. Huysmans est enthousiaste<sup>13</sup>, Gautier découvre qu'il est attiré par l'horreur :

Rien n'est plus simple et saisissant à la fois que cette composition qui n'en est pas une. Un cadavre vu en raccourci, la poitrine éclairée, les jambes baignées d'ombre, est étendu sur une table. [...] Admirable magie de l'art, ce sujet hideux, qui dans la réalité ferait détourner la vue à tout autre qu'un médecin, vous retient et vous captive des heures entières, et pourtant rien n'est esquivé, rien n'est dissimulé ; on ne saurait pousser plus loin la franchise de l'horreur<sup>14</sup>.

La réaction de Fromentin est plus complexe. Il essaie en effet de limiter la violence de l'impact – « très curieux et même déjà très fort » –, en prenant ses distances justement par rapport au centre de la représentation, c'est-à-dire le cadavre : « Abus du rayonnement du dedans au dehors, effet de lanterne sourde peu agréable. Le cadavre est bien pauvre de *tons morts*<sup>15</sup> ».

Avec Maupassant, l'espace cruel prend l'aspect d'un meuble ancien qui, par métonymie, renferme un corps de femme, à savoir une mèche de ses cheveux reléguée dans un tiroir, une sorte d'« étui » qui, à son tour, renvoie par métonymie à une habitation. Benjamin cite une observation de Behne, d'après laquelle le mobilier se serait développé à partir des immeubles : le contenu des étagères et des tiroirs étouffé sous le poids de la puissante structure extérieure exactement comme une fortification médiévale dispose, autour d'un espace habité modeste, des remparts puissants et des fossés qui se dilatent jusqu'à former un énorme édifice extérieur. L'effraction du meuble est décrite comme une agression sexuelle : « J'y parvins le lendemain en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie. Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme<sup>16</sup> ». Ouvrir le meuble et sortir la chevelure équivaut à délimiter un espace de passion cruelle :

13. Voir *En Hollande, Huysmans. Cahier de l'Herne*, n° 47, dirigé par Pierre Brunel et André Guyaux, 1985, p. 356.

14. Théophile Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande* [1836], Paris, L'École des loisirs, 1997, p. 148-150.

15. Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois* [1876], dans *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 677.

16. Guy de Maupassant, *La Chevelure*, dans *Contes fantastiques complets*, Verviers, Marabout, 1976, p. 188.

Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier, je la sentais et je la désirais encore [...]. Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre<sup>17</sup>.

La fin est bien connue : le narrateur est enfermé dans la cellule dépouillée et sinistre d'un asile d'aliénés.

Parallèlement à ce parcours, s'affirme une perspective renversée, où le féminin est l'« espace cruel » du masculin, « écran » sur lequel le masculin projette sa faculté pulsionnelle. Nous en trouvons une admirable représentation dans le roman *Madame Putiphar* de Pétrus Borel, où le protagoniste, Patrick, injustement arrêté et emprisonné dans une cellule horrifiante, ayant inopinément reçu les vêtements de la jeune fille aimée, Déborah, encore imprégnés de son corps, sous l'empire d'une explosion du moi, embrasse les habits et les projette sur la surface de la prison : « Il prit alors tous ses vêtements, toutes ses parures, et les suspendit çà et là aux murailles et aux barreaux de sa lucarne ». C'est le corps souffrant de Patrick qui devient prisonnier, par substitution, des vêtements de Déborah, qui délimitent les murs ; il habite l'espace du corps de sa femme, il est ce corps. Villiers de l'Isle-Adam offre de ce motif une variante de nature décadente : ayant perdu Véra, sa femme, le comte d'Athol, inconsolable, refuse d'accepter sa disparition ; en retournant dans la « chambre veuve », il élabore tout un rituel pour endiguer l'angoisse de la disparition fondée sur le mécanisme du *fort-da* sur lequel Freud a enquêté : il fait l'inventaire de tous les objets qui avaient peuplé la pièce dans une atmosphère chargée de tension et de magie, où il perçoit que « son charme [...] flottait ». Le deuil que dénoncent les objets abandonnés évoque l'absente. La présence de tout ce que Véra aimait fait que son corps, transfusé dans la multiplicité des bibelots, imprégnés de son image, en impose la présence : « Elle y était *nécessité*. [...] *Elle devait être là, dans la chambre ! [...] Et, comme il ne manquait plus que Véra elle-même, tangible, extérieure, il fallait bien qu'elle s'y trouvât* <sup>18</sup>... ». Dans la première rédaction de la nouvelle, le comte sent qu'il ne fait finalement plus qu'un avec sa femme, qu'il est prisonnier du corps de celle-ci dans une identification totale, découlant des objets-corps qui l'assiègent ; dans la deuxième rédaction, le texte s'achève par l'invitation à s'unir à nouveau à Véra dans sa tombe : d'un espace cruel à l'autre.

17. *Ibid.*, p. 190-191.

18. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, dans *Contes cruels* [1883], Paris, Garnier, 1968, p. 25.

Avec *Une descente dans le maelström*, Poe, au-delà de la succession d'espaces clos livrés aux souffrances les plus atroces, nous offre un autre exemple extraordinaire d'espace cruel au féminin : un immense vagin dans lequel le masculin est capturé et anéanti par la nature. Le protagoniste-narrateur est à la fois fasciné et épouvanté par son aventure : « Peu d'instants après, je fus possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement le *désir* d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire<sup>19</sup> ». Il reviendra plus d'une fois sur ce double état d'âme :

Jamais je n'oublierai les sensations d'effroi, d'horreur et d'admiration que j'éprouvai en jetant les yeux autour de moi. Le bateau semblait suspendu comme par magie, à mi-chemin de sa chute, sur la surface intérieure d'un entonnoir d'une vaste circonférence, d'une profondeur prodigieuse, et dont les parois, admirablement polies, auraient pu être prises pour de l'ébène, sans l'éblouissante vélocité avec laquelle elles pirouettaient et l'étincelante et horrible clarté qu'elles répercutaient sous les rayons de la pleine lune, qui de ce trou circulaire que j'ai déjà décrit, ruisselaient en un fleuve d'or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient presque dans les plus intimes profondeurs de l'abîme<sup>20</sup>.

C'est dans ce même abîme que plonge le jeune Freud, poussé à son tour par la fascination de l'horreur, lorsqu'en rêve, dans la nuit du 23 au 24 juillet 1895, il est mis en présence de la gorge d'Irma :

Je l'amène près de la fenêtre et j'examine sa gorge. Elle manifeste une certaine résistance comme les femmes qui portent un dentier. Je me dis : pourtant elle n'en a pas besoin. – Alors elle ouvre bien la bouche, et je constate, à droite, une grande tache blanche, et d'autre part j'aperçois d'extraordinaires formations contournées qui ont l'apparence des cornets du nez, et sur elles de larges eschares blanc grisâtre<sup>21</sup>.

Lacan soulignera le dégoût de Freud face à ce spectacle :

19. Edgar Allan Poe, *Une descente dans le maelström* [traduction de Baudelaire] ; *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 554.

20. *Ibid.*, p. 556. On assiste ici à une singulière conjugaison de masculin et féminin : le gouffre émet une « voix effrayante, en partie cri, en partie rugissement », « un son bisexuel », commente Camille Paglia (*Sexual Personæ*, New Haven, Yale university press, 1990) ; l'abîme est éclairé par la lune, féminine, mais le rayon qui y pénètre, à travers les nuages-lèvres, est doré, lumineux, masculin.

21. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 99.



Tout se mêle et s'associe dans cette image, de la bouche à l'organe sexuel féminin, et passant par le nez [...]. Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme est par soi-même quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe*<sup>22</sup>.

Du reste, le thème est archétypal : Odon de Cluny rappelait que la beauté du corps ne réside que dans la peau : « Toute cette grâce consiste en mucus et en sang, en humeurs et en bile. Si l'on pense à ce qui se cache dans les narines, dans la gorge et dans le ventre, on ne trouve que de l'ordure<sup>23</sup> ». Goethe déclarera avoir suivi des leçons d'anatomie et notamment des leçons d'obstétrique car « cela [lui] apprenait à supporter les visions les plus bouleversantes ». Il s'habituaient de la sorte à « se libérer de toute crainte à l'égard de tout ce qui [l]e dégoûtait ». Krakauer, en visitant le Musée d'anatomie de Berlin, a la sensation d'entreprendre un voyage à rebours dans la matrice : « Les images invoquent le retour à des terres lointaines déjà visitées autrefois ». Et Benjamin est attiré par les « passages » parisiens car « ils nous ramènent au monde intra-utérin ».

L'exploration de l'intérieur met en œuvre par sa nature même un mécanisme cruel, qui se répercute sur l'espace où elle a lieu, dans un rapport de complicité. D'un côté, la conception du savoir est habituellement liée à une idée de pénétration : éclaircir implique que l'on voie l'intérieur de quelque chose, que l'on descend en profondeur. D'un autre côté, il est impossible d'explorer effectivement un intérieur : nous sommes condamnés aux formes de l'extériorité, nous sommes prisonniers des surfaces. Et à cette condamnation est également assujettie l'exploration des traces de la souffrance, vis-à-vis de laquelle nous sommes toujours extérieurs. « Je me sens, déclare Artaud, un corps qui ne m'appartient pas ». Je suis autre par rapport à mon corps, autre par rapport à ma souffrance : je ne peux donc témoigner de ma souffrance qu'en me faisant entièrement corps, en récupérant le corps avant le « savoir du corps », en faisant coïncider la totalité de mon

22. Cité dans George-Henri Melenotte, *Substances de l'imaginaire*, Paris, EPEL, 2004, p. 174-175.

23. Cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 449.

existence avec les sensations de mon être physique. Cette sensation est indissociable de toute expérience de connaissance, c'est là que la nécessité de pénétrer en profondeur, d'éclaircir-ouvrir est en jeu. La peinture a recours à des thématiques semblables pour réfléchir sur les moyens intrinsèques à sa mise en œuvre. L'anatomie du *Bœuf écorché* de Rembrandt évoque, dans l'espace sombre de la pièce, la souffrance même de l'auteur, du geste artistique, de la figuration. Plus l'on pénètre dans les chairs, plus les surfaces dans lesquelles s'inscrit le *pathein* se démultiplient. Giulio Argan y voit l'autoportrait douloureux de l'artiste :

La charogne sanglante pendue aux crocs de boucherie n'est pas décrite : au premier regard, elle apparaît comme un ensemble confus de coups de pinceau intenses mais sans splendeur. Puis, on s'aperçoit que les épaisseurs de la matière picturale remplacent la matière et la forme de l'objet : comme si le peintre avait fait l'image du bœuf avec les lambeaux arrachés à sa propre chair humiliée et souffrante. Dans cette œuvre, le procédé de la peinture est vraiment un procédé de douloureuse substitution de soi à l'*autre* : Rembrandt n'éprouve ni sympathie ni pitié pour l'animal écorché, mais *il existe* en lui, il s'identifie. [...] C'est pourquoi ce tableau est, spirituellement, un autoportrait : le plus tragique et le plus vrai parmi toutes ses peintures<sup>24</sup>.

Viendra ensuite *La Raie* de Chardin, saisie par le regard de Diderot, mais pour retrouver quelque chose d'analogue dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle, il faut se rapporter à la merveilleuse page de Rilke où il décrit l'anatomie d'une maison éventrée, comme s'il avait été avalé par la gorge d'Irma :

À côté des cloisons des chambres, on voyait aussi tout au long du mur un espace d'un blanc sale, au milieu duquel rampait, d'une manière atrocement écœurante, qui évoquait le mouvement mou d'un ver ou le trajet de quelque digestion, la descente crevée (?) et couverte de taches de rouille des cabinets. Des chemins qu'avaient suivis autrefois les conduites du gaz d'éclairage, il subsistait au bord des plafonds des traces poussiéreuses et grises, qui, de façon toute inattendue, changeaient soudain de direction et allaient se perdre dans la cloison colorée ou dans quelque trou noir brutalement creusé là. Mais les murs des chambres étaient malgré tout ce qu'il y avait de plus inoubliable. La vie opiniâtre de ces chambres ne s'était pas laissée fouler aux pieds. Elle était encore là, accrochée aux clous encore en place, enfoncée dans les bouts de plancher larges comme la main qui subsistaient, recroquevillée dans ce qui restait des recoins, et là où s'était conservé un peu

24. Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali*, Genève, Skira, 1964, p. 212.

d'intimité. On pouvait la retrouver dans les couleurs qu'elle avait lentement transformées, année après année : le bleu changé en vert de moisissure, le vert devenu gris et le jaune un blanc usé et rance, qui commençait à pourrir. Mais elle s'était maintenue aussi sur les emplacements plus récents, autrefois protégés derrière les miroirs, les tableaux, les armoires ; car elle avait détruit, puis redessiné leurs contours et elle était présente, par les araignées et la poussière, dans ces endroits cachés, maintenant découverts. La vie était dans tous les lambeaux semblables à de la peau écorchée, elle était dans les boursouflures que l'humidité faisait gonfler dans le bas des tentures, c'était elle qui s'agitait dans tous les haillons déchirés, elle qui transpirait horriblement de toutes les taches anciennes<sup>25</sup>.

L'observateur contemple avec effroi ces images de l'informe et s'enfuit aussitôt après s'être reconnu dans cette inquiétante étrangeté qui, de fait, lui est familière et lui appartient : « Car le terrible, est bien que je l'aie reconnu. Tout ce qui est ici, je le reconnais ; c'est la raison pour laquelle tout pénètre en moi spontanément : comme chez soi<sup>26</sup> ». Rilke aussi est mis en présence de l'« espace qui nous ressemble ». Tout devient inopinément *heimlich*.

À l'origine de ce parcours, on trouve même le Titien, mais à travers son recours à un espace ouvert, à savoir la nature dans sa totalité, le peintre propose un discours excessivement dévastateur, précisément parce qu'il est sans entraves. Durant les dernières années de sa vie, l'artiste fut particulièrement attiré par les tons livides et les images tourmentées jusqu'à l'informe. Dans son *Apollon et Marsyas*, un fleuve de couleurs venant du corps écorché de Marsyas imprègne la nature tout entière en y introduisant le chaos. À cette époque, le recteur vénitien de Famagouste, Marcantonio Bragadin, venait d'être écorché vif par les Turcs après avoir subi un martyr d'une cruauté inimaginable. Mais comme il adviendra quelques années plus tard du *Bœuf écorché* de Rembrandt, de même que la mort de Pan qui est évoquée ici, c'est la souffrance d'une époque qui est représentée, et la souffrance de l'artiste qui, sous les traits du roi Midas, contemple la cruauté du spectacle<sup>27</sup>. L'image apparaît tellement violente dans sa souffrance, justement parce

25. Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. nouv., préf. et notes de Claude David, Paris, Gallimard, 1991, p. 60-61.

26. *Ibid.*, p. 62.

27. Marcel Detienne, dans *Apollon le couteau à la main* (Paris, Gallimard, 1998), ne s'arrête pas à la mise à mort de Marsyas qui avait défié le dieu au son de la lyre, de même qu'il est significatif que les grands créateurs de musique soient sacrifiés, Orphée, Marsyas.

qu'elle déborde, sort du cadre, que la reprise par Bacon au xx<sup>e</sup> siècle, insérera les corps ravagés dans un espace conceptuel, un cube simplement ébauché et schématisé, pour ainsi dire une sorte d'auréole laïque à même de véhiculer et de gérer le chaos de la chair.

Que *La Peau de chagrin* soit le dernier texte auquel Freud ait été confronté avant de mourir peut paraître emblématique du climat que nous nous attachons à évoquer ici. Son corps est désormais en pleine déchéance et le roman de Balzac est, selon lui, tout à fait ce qui lui convient, puisqu'il parle d'un « rétrécissement et de la mort par inanition » : l'espace semble se contracter et le corps se referme sur lui-même. Raphaël, le héros balzacien, refuse de se livrer au désir dans le but de sauvegarder un espace d'existence, dont la peau de chagrin est précisément la métaphore, et qui, concrètement, est une habitation devenue à présent une tanière dans laquelle on peut se réfugier avec désespoir.

Kafka, dans *Le Terrier*, une de ses œuvres les plus extraordinaires, nous offre la plus extrême et la plus poignante de toutes les explorations de l'univers concentrationnaire, fondé sur une série de galeries destinées à se soustraire à l'Autre : « Je dois donc surmonter physiquement aussi le tourment que me cause ce labyrinthe, je me sens furieux et touché à la fois quand je me perds un instant au sein de mon propre ouvrage<sup>28</sup> ». Le souci de sauvegarder sa prison implique qu'il faille l'assiéger, en redoublant la réclusion, l'identification au terrier étant totale : « Il me semble alors que je ne suis pas devant ma maison, mais devant moi-même, devant un moi-même en train de dormir, et que j'ai à la fois le bonheur de sommeiller profondément et de veiller sur moi comme une sentinelle<sup>29</sup> ». Le terrier angoissant de Kafka ne désigne plus un quelconque espace cruel à l'intérieur du monde bourgeois, mais se pose comme une atroce métaphore existentielle : nous faisons tous partie, d'une manière ou d'une autre, de l'univers du terrier. Il est impossible de faire abstraction du terrier, impossible d'habiter le terrier dont nous sommes mentalement prisonniers, comme nous en sommes les artisans, puisque nous sommes sans cesse occupés à le défendre de l'extérieur contre d'éventuelles attaques. L'attaque redoutée est en même temps le désir le plus vif, car la nécessité de le défendre légitimerait la cruauté et la pénétration dans le terrier :

28. Franz Kafka, *Œuvres complètes*, Paris, Le Cercle du livre précieux, t. IV, 1964, p. 279.

29. *Ibid.*, p. 281.

Ah ! Si cela pouvait arriver pour que je lui saute enfin dessus d'un seul bond ! Et que je l'accroche ! Que je le dépiaute, le déchiquette et lui boive tout son sang ! Et que j'ajoute son cadavre à mon butin ! Ah ! Surtout, si j'étais déjà dans mon terrier, comme j'admèrerais, cette fois, le labyrinthe de mon entrée, comme je rabattrais d'abord le tapis de mousse derrière moi et comme je me reposerais ! [...] ; je sais que c'est ici mon château fort que j'ai conquis sur le sol rebelle à coups de griffes et de dents, à coups de bélier et à coups de muscles, mon château fort qui ne saurait appartenir à nul autre qu'à moi et où je puis recevoir en paix la blessure mortelle de l'ennemi, car mon sang coulera ici dans un sol qui m'appartient et il ne sera pas perdu<sup>30</sup>.

Tout ce que nous pouvons faire, c'est vivre l'idée du terrier, prendre conscience que le terrier, c'est nous, que nous sommes prisonniers de nous-mêmes, comme cela s'était produit dans le splendide *Horla* de Maupassant, que c'est nous qui sommes l'espace cruel de notre souffrance.

30. *Ibid.*, p. 287.