

VIII. Imágenes metafóricas:
traslación hacia una verdad
más vigorosa

*Metaphorical Images: Translation
towards a more vigorous truth*



BROUILLARDS DE PEINE ET DE COLÈRE NIEBLAS DE DOLOR Y CÓLERA

GEORGES DIDI-HUBERMAN
georges.didi-huberman@ehess.fr
École des Hautes Études en Sciences Sociales

ABSTRACT

The death of Patroclus enveloped Achilles in a black cloud of grief (*achos*), which was expressed by the mournful gesture of covering himself with thick ash, over which opened grooves the flowing tears that streamed down the face of the anguished hero. His harassed vitality poured out through the tears, as well as through the sperm. In the *Iliad* the constitutive matter of life and death and the flux of overflowing emotion were interchangeable and even indistinguishable, because they were all understood to possess a porous nature. The fluid transmission was consummated between bodies and humours, but also in the psyche, since thought and desire were not segregated in the Homeric vocabulary. *Thymos* - the seat of all these emotions, vital breath and psychic substance - was understood as vaporous. It was the tears turned to mist that gestated the mist of anger that veiled the hero's discernment. On the other hand, in vision (*oïda*) perception was fulfilled, which was linked to cognition, emotion and the will to act. It was Aristotle who antithetically categorised action and passion - understood that as an error of judgement and no longer as a principle of fecundity - although he retained the idea that spermatic vaporisation was inherent in the glimpse. Modernity rethought the passions from other premises and came to provide a collective hygiene to contain individual passions. Prud'hon's exceptional drawing enlighteningly expresses the intense passion of the emotional vaporisation.

KEYWORDS: Passion, Anger, *Iliad*, *Thymos*, Emotional Vaporisation, Aristotle, Hygiene, Baudelaire, Pierre-Paul Prud'hon.

RESUMEN

La muerte de Patroclo envolvió a Aquiles en una nube negra de aflicción (*achos*), que se expresó con el gesto doliente de cubrirse de ceniza espesa, sobre la que surcaron las lágrimas

florecentes que discurrían por el rostro del héroe angustiado. La atosigada vitalidad del héroe se derramaba a través de las lágrimas, como también del esperma. En la *Iliada* la materia constitutiva de la vida y de la muerte y el flujo de la emoción desbordada eran intercambiables y hasta indistinguibles, porque se entendía que todas poseían una naturaleza porosa. La transmisión fluida se consumaba entre los cuerpos y los humores, pero también en la psique, puesto que pensamiento y deseo no estaban segregados en el vocabulario homérico. El *thymos*—asiento de todas esas emociones, aliento vital y sustancia psíquica— se entendía vaporoso. Fueron las lágrimas convertidas en vaho las que gestaron la niebla de ira que velaba el discernimiento del héroe. En la visión (*oida*), por su parte, se cumplía la percepción, que quedaba vinculada a la cognición, a la emoción y a la voluntad de acción. Fue Aristóteles quien categorizó antitéticamente acción y pasión—entendida como error de juicio y no ya como principio de fecundidad—, aunque conservó la idea de que la vaporización espermática era inherente al vistazo. La Modernidad repensó las pasiones desde otras premisas y llegó a proveer una higiene colectiva para contener las pasiones individuales. Pocas obras expresan más esclarecedoramente la vaporización pasional que un dibujo de Prud'hon.

PALABRAS CLAVE: Pasión, Ira, Iliada, Thymos, Vaporización emocional, Aristóteles, Higiene, Baudelaire, Pierre-Paul Prud'hon.

Le tout premier mot de ce qu'on a coutume de nommer la littérature européenne est un *mot d'affect* : la colère. “ *Mènin aeide, thea...* ”, ainsi donc commence Homère : “ Chante, déesse, la colère... ” La déesse ? C'est la Muse, fille de Zeus (la puissance) et de Mnémosyne (la mémoire). La colère ? C'est celle d'Achille, évidemment. *Mènis* désigne, en grec, une colère qui ne sait ni ne veut retomber. Ce n'est pas une émotion spontanée, provisoire, vite disparue. Ce n'est pas un simple accès d'humeur. C'est une émotion qui dure, qui se déploie en mille conséquences : qui donc *instaure un temps* et, avec lui, la possibilité de justifier que l'on doive composer à son sujet un immense poème épique tel que l'*Iliade*.

Mais d'où vient cette colère ? D'une certaine accumulation de peines — conflits, deuils, duels, déceptions, trahisons — que le lecteur de l'*Iliade* est invité à suivre pas à pas. Tel est l'aspect dramatique du récit homérique : il relate les péripéties, les actes, les *faits et gestes* que de grandes émotions auront suscités dans le destin des héros. Oui, mais d'où vient *aussi* cette colère ? Il faut répéter la question pour savoir la déplacer, voire en inverser le point de vue. De quels lieux, secrets et non glorieux, de quels viscères, de quels tissus, de quelles humeurs profondes vient donc la colère en tant qu'*événement psychique* ? De quels espaces autres que celui, extérieur, des champs de bataille et des guerres de chefs ? De quelles temporalités autres que celle des “ peines ” en tant qu'épreuves subies par le héros depuis son entourage ?

Les deux genres d'espaces et de temporalités sont indissociables, sans aucun doute, dans l'économie du poème homérique. Les “ peines ” d'actions à mener et les “ peines ” d'affections à ressentir ne cessent, en effet, d'échanger leurs puissances respectives. Alors qu'un affront irréparable (circonstance extérieure) tient Achille replié dans sa colère (disposition intérieure), Patrocle son ami vient, au début du seizième chant de l'*Iliade*, l'aborder “ en versant des larmes brûlantes : on dirait une source sombre qui, d'un roc escarpé, déverse son eau noire ”.

Son “ lourd sanglot ” est justifié par les revers militaires subis par l’armée grecque : “ Trop grand est la peine qui fait plier les Achéens ”, dit-il. Devant cette peine-ci (la peine issue des *faits*) comme devant cette peine-là (la peine issue des *affects* de son ami), Achille consentira à revêtir Patrocle de sa propre, de sa fameuse armure.

Et l’on sait ce qui, alors, va arriver : Patrocle va mourir. “ Avec sa pique, [Hector] le frappe au bas-ventre et pousse le bronze à fond. Patrocle tombe avec fracas, pour le grand deuil de l’armée achéenne. ” Alors “ l’âme quitte ses membres ”, Homère ne nous épargnant pas le geste atroce d’Hector retirant son arme encore fichée dans le corps du jeune homme : “ De la plaie ouverte, il retire la pique de bronze, en mettant le pied sur le corps, dont il pousse le dos au sol, avant de dégager sa pique. ” Et puis ce sera au tour d’Achille de verser d’immenses larmes, à quoi se mêleront un “ noir nuage de douleur ” et la cendre dont il se couvre alors la tête : “ Un noir nuage de douleur aussitôt enveloppe Achille. À deux mains, il prend la cendre du foyer, la répand sur sa tête, en souille son gentil visage. Sur sa tunique de nectar maintenant s’étale une cendre noire. Et le voici lui-même, son long corps allongé dans la poussière ”, tandis que “ lourdement il sanglote ”. Lorsque le corps de Patrocle lui sera présenté, il “ entonne[ra] une longue plainte [...], sanglot[ant] sans répit ”.

Dans son grand livre sur la figure du héros dans la poésie grecque archaïque, Gregory Nagy a consacré tout un chapitre à l’affliction (*achos*) d’Achille et au rapport qui s’y noue, dans l’épopée homérique, entre la mort convertie en gloire (*kleos*) et le rituel piaculaire du deuil (*penthos*). Hélène Monsacré, dans *Les Larmes d’Achille*, est revenue en détail sur le vocabulaire poétique autant que sur le statut social et religieux — voire politique — de ces sanglots, de ces lamentations qui occupent, notamment une bonne partie des chants XVIII et XIX de l’*Illiade*. “ Achille exhibe sa force en même temps que ses larmes. [...] Quand il ne combat pas, il pleure. Tout laisse à penser que pour un héros épique, pleurer n’était pas simplement exprimer un désarroi momentané mais relevait bien plus d’un comportement ‘constitutif’ de sa nature. ”

L’étude du vocabulaire employé n’est pas moins révélatrice. Hélène Monsacré constatait que l’adjectif *thaleros* est employé un certain nombre de fois par Homère (dix-huit fois dans l’*Illiade*, seize dans l’*Odyssée*) pour qualifier, notamment, les larmes de héros bouleversés. L’étymologie de cet adjectif est à chercher dans le verbe *thallô* qui signifie “ pousser, fleurir, verdoyer ”, d’où “ abonder ”. Les larmes des héros ne seraient donc “ abondantes ” qu’à être pensées comme *belles* — les fleurs de son visage — et, surtout, comme *fécondes*. Et Monsacré de s’interroger : “ Y aurait-il dans l’image des larmes florissantes comme un écho, un transfert de vigueur du guerrier, qui s’y exprimerait en même temps qu’elle s’en échapperait ? Ainsi transpirer, avoir l’articulation du genou qui se dessèche, pleurer seraient autant de synonymes, chez Homère, pour dire “perdre sa vigueur”. La larme, au même titre que le sperme ou la moelle, participerait donc d’un principe liquide de vie, assez indistinct. [...] Dans l’*Illiade*, les larmes chaudes et florissantes des héros disent, à l’évidence, leur vitalité. ”

Tout ce vocabulaire fut donc sollicité par le poète pour chanter, en quelque sorte, le grand jeu où s’échangent les matières de la vie et celles de la mort mais aussi, parce qu’elles y participent étroitement, les *matières de l’émotion*, les médiums de la passion. Ce matérialisme psychique, qui est un *matérialisme des milieux*, a été extensivement étudié par Richard Onians dans son livre sur *Les Origines de la pensée européenne*. Il y montre l’omniprésence

des métamorphoses matérielles, des porosités entre les corps, ainsi que la prééminence d'une pensée spermatique — fleurissante et fertile, celle-là même qu'Hélène Monsacré aura voulu nommer “ un principe liquide de vie, assez indistinct ”. Pourquoi *indistinct* ? Parce que, dans cette pensée de la Grèce dite “ archaïque ”, l'explication du monde ne procède pas à toute force, comme ce sera le cas chez Platon, par distinctions conceptuelles plus rigoureuses ? Pas seulement. On a trop vite fait d'infantiliser cette *pensée par images* qui, sans doute, permet de n'avoir pas à distinguer une fois pour toutes telle chose de telle autre, tel corps de tel autre, telle matière de telle autre.

Il s'agit, en fait, d'un principe fondamental : les matières sont *indistinctes* parce qu'elles sont pensées *poreuses*. Et elles ne sont si souvent poreuses que parce que domine en elles un principe dynamique de passages, d'écoulements, de transmissions *liquides* et, même, *vaporeuses* (en tant que métamorphoses et diffusions de liquides dans l'air ambiant). C'est ainsi que la *psyché* sera tout entière appréhendée sur le modèle d'un *milieu fluide*, entre l'aérien et le liquide. Voilà pourquoi le vocabulaire homérique ne cherche pas à tout prix la distinction entre la “ pensée ” et la “ compréhension ” d'une part, et d'autre part la “ sensation ”, le “ désir ” ou “ l'émotion ” — tout cela que pouvait signifier ensemble le même mot *phronêsis* (plus tard “ spécialisé ” du côté de la raison et de la sagesse). La *vision*, quant à elle, réunissait dans la seule expression *oïda*, “ l'accomplissement, non seulement de la pure perception, de la connaissance, mais aussi de ce qu'on ressent de manière stable, du sentiment, de toute une attitude active et émotionnelle qu'implique l'usage d'*oïda* au parfait, [qui marque] l'unité primitive de l'esprit dans lequel la perception ou la cognition est associée à, ou immédiatement suivie par, une émotion et une tendance à agir... ”

Au centre de tout cela remue le *thymos* qui est, comme le développe longuement Onians, la “ substance ” même de la *psyché*. Le mot *thymos* est tour à tour traduit par “ âme ”, “ principe de vie ”, “ désir ”, “ cœur ”... mais aussi “ colère ”. Il désigne précisément le “ siège des émotions ”. C'est à la fois un *souffle* et un *liquide* : un fluide dans tous les cas, qui sait changer d'état matériel en s'exhalant, bien souvent, comme *vapeur*. Onians évoque l'hypothèse de la vision d'un animal ou d'un homme blessés mortellement et qui laissent échapper, avec leur sang, un légère fumée montant de celui-ci. Le verbe *thymiaô*, d'ailleurs, dénote exactement cette idée de quelque chose qui “ part en fumée ”. Onians écrit donc que “ les mots de la famille de *thymos* (*thymiaô*, “fumer”, etc.) suggèrent que le terme doit signifier “vapeur”. D'où provient cette vapeur ? De quel autre liquide que le sang, le liquide chaud qui est en fait concentré dans le cœur et, autour, dans les poumons (*phrenes*) ? Ces derniers sont remplis de sang et de souffle en interaction, donnant et prenant l'un à l'autre. ”

On pourrait dire en ce sens — n'était le paradoxe d'un usage anachronique ou ironique des mots — qu'Achille dans l'*Illiade* n'aura pas cessé d'"avoir des vapeurs". Sa pensée était constamment *affectée* par le désir, la colère, le courage, l'affliction, etc. Cela par l'action de deux puissances symétriques : celle que les dieux lui “ insufflaient ”, lui “ soufflaient ” de ressentir ou de mettre en action ; et celle que les mouvements “ thymiques ” de son propre cœur et de ses poumons, de son sang, lui “ soufflaient ” depuis l'intérieur. Dans la dynamique de ces souffles, les organes de son corps se mettaient à “ fondre ”, dit le poète — exactement comme on dit, encore aujourd'hui, “ fondre en larmes ” —, et alors un liquide en sortait, s'en *exprimait*. Les larmes d'Achille lui venaient donc des mouvements de son cœur et de ses poumons qui diminuaient de tristesse en exsudant leur humeur par le canal de ses yeux. Et si les

“ lourds sanglots ” des héros épiques sont si régulièrement comparés à “ une source sombre qui, d’un roc escarpé, déverse son eau noire ”, c’est parce que *l’émotion colore les corps*, selon un principe de porosité humorale généralisée : colères noires, colères rouges, colères blanches, c’est selon.

Quand Achille pleure, ses chaudes larmes se transforment donc en vapeur. Elles embuent sa vision et créent en lui, sur lui, une sorte de fumerolle. En amont, peut-être, des “ formules de *pathos* ” — ces gestes typiques, transmis dans le temps, de l’expression des passions —, il faudrait donc faire leur part à ce qu’on pourrait nommer les *brouillards de la passion* : les embruns de la tristesse, les nuées de la colère, les exhalaisons de la rancune. Il y a chez les Grecs, note encore Onians, une grande proximité entre la notion de *voile* et celle de *nuage* ou de brume. C’est pour cela qu’une grande peine “ voile les yeux ” du héros à la façon d’un brouillard de cendre. C’est pour cela qu’un grand désir fait jaillir la semence ici pensée comme pluie fécondante et, plus encore, comme “ lambeau psychique ” (*psychès apospasma*) ou fragment de souffle vital. Et le *thymos* se vaporise ainsi de bien d’autres façons encore. Retenons ici que l’émotion puisse être “ soufflée à travers les yeux ” : “ Pour Homère, bien qu’il puisse sembler incroyable que les poumons ou le souffle aient à faire avec la vision, on “voit” également “dans ses *phrenes*” ou poumons. Voir [...] est l’œuvre du *thymos*, du souffle. ” Et cela dans la mesure où l’acte même de voir exhale quelque chose qui vient de la *psyché*, cette chose fût-elle dirigée — par *émotion* — vers le monde extérieur, le monde des rapports avec autrui, le monde de l’action. L’*aïôn* lui-même, à savoir le “ temps de la vie ”, sera conçu à travers le modèle de la *psyché* : une chose fluide capable de s’écouler, de s’échapper de nous par l’entremise du sang, du sperme, de la sueur ou des larmes.

Ce principe de porosité généralisée ne rendait pas seulement aux émotions la place qu’elles méritaient en tant que *mouvements fluides*. Il soutenait toute une anthropologie selon laquelle les relations entre passion et action, émotion et raison, etc., étaient pensées en-dehors de toute hiérarchie préjudicielle comme de tout antagonisme discriminatoire. L’idée d’un liquide, d’une vapeur ou d’un *milieu psychique* a, certes, été battue en brèche par les philosophes de l’époque classique. Mais elle a survécu ici et là, non seulement dans l’œuvre des poètes ou des mythographes férus de métamorphoses, mais encore dans la notion à se faire de certains *milieux physiques*. La théorie aristotélicienne du diaphane — comme médium de visibilité et principe de porosité — pourrait être ici convoquée en exemple, d’autant plus qu’Aristote conservait, à propos de l’œil lui-même, certaines idées fort anciennes, comme celle de la *vaporisation spermatique* inhérente au regard ou au “ coup d’œil ” : “ En effet, la zone des yeux est, de celles de la tête, la plus spermatique. Cela se voit lors du coït, car c’est la seule à changer clairement de forme, et chez ceux qui se livrent souvent aux plaisirs érotiques, les yeux se creusent de manière visible. La cause en est que la nature de la semence est semblable à celle du cerveau car sa matière est aqueuse et sa chaleur a été acquise. ”

Il est vrai, par ailleurs, qu’Aristote — après que Platon eut sévèrement critiqué les larmes des héros homériques, faisant des lamentations en général une simple affaire de femmes — a *catégorisé la passion* en ferme opposition avec l’action. Bien qu’ayant admis que cette opposition était susceptible de degrés, Aristote a résolument soumis la passion à l’économie du discours, dans la mesure où sa mise en catégorie suivait exactement la structure grammaticale de la langue grecque, comme l’ont montré Otto Apelt dès 1891 sur le plan philosophique et Émile Benveniste en 1958 sur le plan linguistique : soit “ je brûle ” (forme active), soit “ je suis

brûlé ” (forme passive). On ne s'étonnera donc pas qu'Aristote ait traité des passions dans le registre très codifié de sa *Rhétorique*, c'est-à-dire dans le contexte où ce qui distingue la passion serait, avant tout, sa capacité à “ modifier les jugements ”. Les passions s'inscrivent désormais dans une considération pragmatique sur la façon d'influencer autrui par une certaine technique de discours (n'en sommes-nous pas encore là, aujourd'hui même ?).

N'y aura-t-il plus que les poètes pour savoir dire “ je brûle ” en signifiant tout à la fois une action et une passion qui s'entrelacent jusqu'à se fondre l'une dans l'autre par porosité ? Philosophiquement parlant, il semblerait donc que les émotions aient été de moins en moins considérées comme des *brouillards psychiques* porteurs d'une “ vérité de vie ” — d'une authentique fécondité —, et de plus en plus comme des *erreurs de jugements* qu'il faudrait savoir canaliser (par rhétorique et discours politique) ou corriger (par hygiène et discours médical) afin de conjurer leurs effets “ pathologiques ” sur le “ bon sens ” et la raison humaine. Une pensée de la porosité aura, ainsi, fait place à un discours de compartimentage et de contrôle : un langage discriminatoire. Et le *pathos* de se retrouver lui-même intégré dans ce nouveau jeu de frontières conceptuelles.

Giulia Sissa, dans un article du *Dictionnaire des intraduisibles*, a ainsi présenté l'histoire de ce mot *pathos* selon le prisme d'un choix apparemment inévitable dans ses effets discriminants. Soit on considérera que l'âme *s'émeut*, c'est-à-dire se met elle-même *activement* en turbulence, en agitation, et alors on continuera d'utiliser l'antique vocabulaire du *thymos*, mais aussi de l'*epithymia* ou de l'*orexis* (en latin *emotio* ou *perturbatio*). Soit on pensera que l'âme *est émue*, c'est-à-dire est *passivement* mise en branle par une action qui lui est imposée de l'extérieur, et alors on parlera plus spécifiquement de *pathos* ou de *pathèma* (en latin *passio* ou *affectus*). Giulia Sissa a brièvement rappelé le rôle d'Aristote dans la mise en place de cette alternative qui aura la vie dure et qui placera bien des philosophes devant la responsabilité de choisir un vocabulaire approprié — c'est-à-dire compatible avec leurs présupposés sur les relations de l'âme et du corps — pour la vie affective : tel Cicéron traduisant *pathos* par *perturbatio*, puis saint Augustin revenant à la notion d'*affectus* et, plus tard, Thomas Hobbes proposant la notion très pragmatique et très politique d'*endeavour* ou “ mouvement initial ” d'attrait ou de répulsion.

*

À qui reviennent, pour finir, le privilège et la tâche de *penser les passions*, voire de les *panser*, de les apaiser, de les “ guérir ” quand elles font mal ? Le poète épique fut détrôné, à l'époque classique, par le tragédien, puis par le philosophe. Mais celui-ci devait bientôt se découvrir un rival en la personne du médecin. Jackie Pigeaud, notamment, a montré de quelle façon l'idée d'une “ maladie de l'âme ” avait ouvert un domaine où l'*euthymie* — cette bonne économie des passions qu'il fallait gagner sur l'état, malheureux ou maladif, d'*athymie* caractéristique de la mélancolie — avait été revendiquée à la fois par les médecins (en tant que maladie) et par les philosophes (en tant qu'affaire d'âme), en particulier les stoïciens. Plus tard s'imposa une nouvelle distinction, bien qu'elle trouvât sa source dans les anciennes catégories médicales issues des écrits de Galien : les passions ou “ perturbations de l'âme ”, selon Ambroise Paré ou Jean Fernel au xvi^e siècle, feraient partie des “ choses non naturelles ”, comme on le lit avec surprise dans le florilège de textes composé par Jean Starobinski sur “ Le passé

de la passion ». Cela voulait dire qu'elles ne dépendaient plus de la compétence du physiologiste — encore moins du philosophe —, mais de celle de l'hygiéniste.

Celui-ci déplaçait en somme sur le terrain de la *science des corps* une entreprise de contrôle et de normalisation déjà présente dans la *charge des âmes* assumée traditionnellement par le clergé sur le plan religieux. C'en était donc bien fini de la resplendissante colère d'Achille : à la fin du IV^e ou au début du V^e siècle après Jésus-Christ, le poète chrétien Prudence avait composé un poème épique, sorte de réponse à Homère, intitulé *Psychomachia* — “ combat des âmes ”, “ combat psychique ” — où ce n'étaient plus des héros païens qui se faisaient la guerre entre eux, mais des allégories des vices et des vertus. Parmi elles, bien sûr, la Colère. Elle n'avait plus à être “ chantée par la Muse ”, mais à être vaincue par la Patience. Des manuscrits médiévaux la représentent souvent vêtue, comme une sauvage, de haillons — l'armure d'Achille revêtant désormais les épaules de Dame Patience —, et son glaive brisé en morceaux devant elle. Elle ne va pas tarder à se suicider d'un coup de javelot dans le cœur, comme le font certains mélancoliques (Fig. 1).

Les hygiénistes des siècles suivants n'ont-ils pas formé quelque chose comme un nouveau clergé ? N'étaient-ils pas persuadés que leur *science des corps* rendait possible une *santé de l'âme*, tant individuelle que collective ? N'ont-ils pas créé une *discipline* — à tous les sens du mot — d'où procéda la psychiatrie elle-même, comme Michel Foucault l'a si bien montré ? On peut lire notamment, dans le séminaire de 1974-1975 sur *Les Anormaux* : “ La psychiatrie fonctionne [au XIX^e siècle] non pas comme une spécialisation du savoir ou de la théorie médicale, mais beaucoup plutôt comme une branche spécialisée de l'hygiène publique. Avant d'être une spécialité de médecine, la psychiatrie s'est institutionnalisée comme domaine particulier de la protection sociale, contre tous les dangers qui peuvent venir à la société du fait de la maladie, ou de tout ce qu'on peut assimiler directement ou indirectement à la maladie. C'est comme précaution sociale, c'est comme hygiène du corps social tout entier, que la psychiatrie s'est institutionnalisée (ne jamais oublier que la première revue en quelque sorte spécialisée dans la psychiatrie en France, c'étaient les *Annales d'hygiène publique*). ”

Dans le séminaire de 1975-1976 intitulé “ *Il faut défendre la société* ”, Foucault replaça les passions et la sexualité au centre de ce que l'hygiénisme avait voulu “ discipliner ” ou “ normaliser ”. La “ sexualité morbide ”, par exemple, ne générerait pas que des individus intrinsèquement malades et asociaux ; elle générerait aussi leur descendance “ dégénérée ”, montrant par là qu'elle constituait une *maladie sociale et politique* à part entière. Et Foucault de commenter : “ [...] vous comprenez alors, dans ces conditions, pourquoi et comment un savoir technique comme la médecine, ou plutôt l'ensemble constitué par médecine et hygiène, va être au XIX^e siècle un élément, non pas le plus important, mais dont l'importance sera considérable par le lien qu'il établit entre les prises scientifiques sur les processus biologiques et organiques (c'est-à-dire sur la population et sur le corps) et en même temps, dans la mesure où la médecine va être une technique politique d'intervention, avec des effets de pouvoir propres. La médecine, c'est un savoir-pouvoir qui porte à la fois sur le corps et sur la population, sur l'organisme et sur les processus biologiques, et qui va donc avoir des effets disciplinaires et des effets régularisateurs. ”

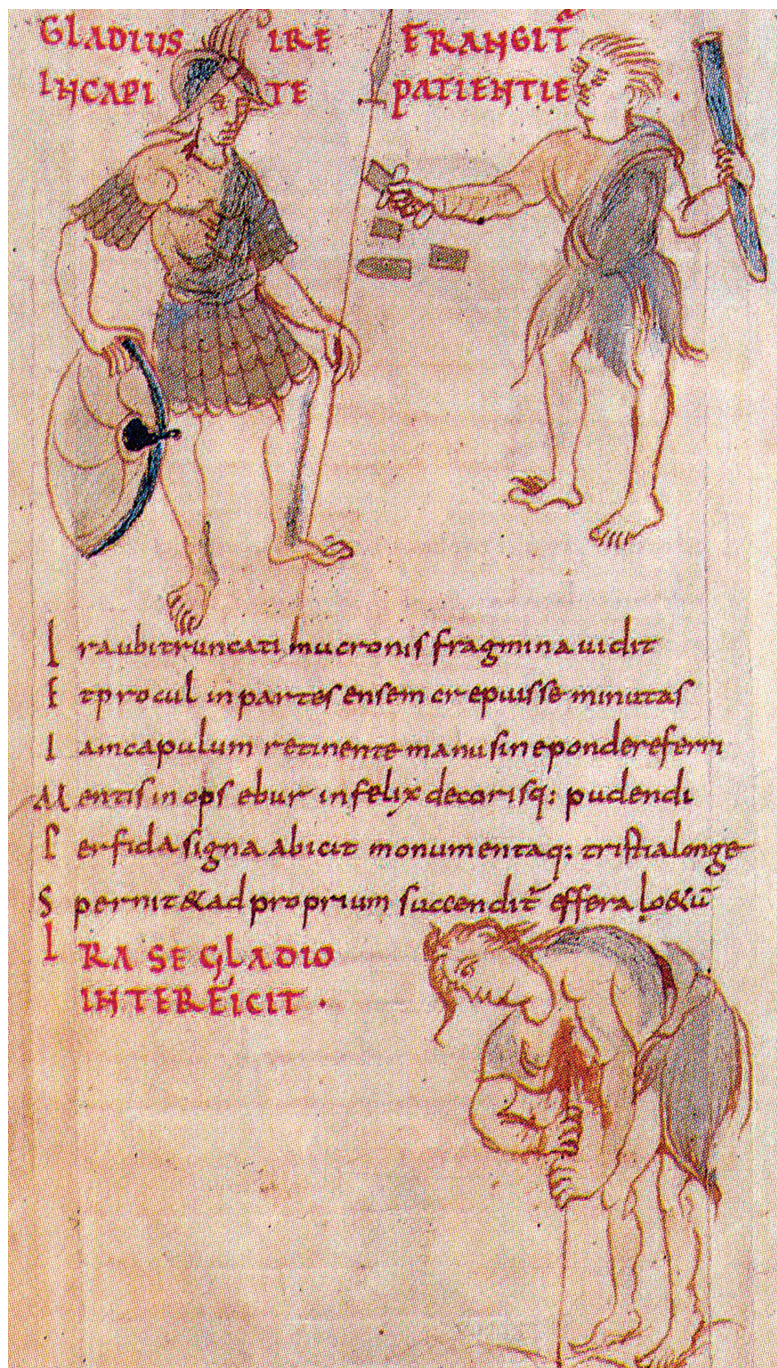


Fig. 1. Prudence, *Psychomachie* (la Colère impuissante devant la Patience), fin XI^e siècle. Manuscrit enluminé. Paris, Bibliothèque nationale de France (ms. Latin 8085, fol. 59). Photo DR

On n'a cependant jamais cessé de lire Homère — fût-ce à l'époque des hygiénistes triomphants. Baudelaire, par exemple, s'il n'exhorte aucune Muse à "chanter la colère" de quelque héros d'épopée, n'en revendique pas moins de "dater [s]a colère" : de la consigner, de la scander, de la faire jaillir en "fusées". Et lorsqu'il engage son recueil "Mon cœur mis à nu", c'est immédiatement pour employer l'expression magnifique de "vaporisation [...] du Moi". L'antique *porosité thymique* serait donc encore active dans la poésie de Baudelaire, même s'il ne se prive jamais de railler ce qu'il nomme souvent la "fausse antiquité" des écrivains néoclassiques. Aussi rendra-t-il hommage aux caricatures "homériques" de Daumier, et se mettra-t-il lui-même en scène, de façon burlesque, avec les dieux de l'Olympe... à ses trousses : "Depuis quelque temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses, et j'en souffre beaucoup ; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées. Il me semble que je fais un mauvais rêve, que je roule à travers le vide et qu'une foule d'idoles de bois, de fer, d'or et d'argent, tombent avec moi, me poursuivent dans ma chute, me cognent et me brisent la tête et les reins. Impossible de faire un pas, de prononcer un mot, sans buter contre un fait païen."

Tandis que les journaux intimes de Baudelaire comprennent une série de textes intitulés ironiquement *Hygiène* — où il prend, bien sûr, le contrepied des fonctionnaires sociaux de son temps, par exemple lorsqu'il écrit : "J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur" —, ses textes critiques organiseront régulièrement la défense du romantisme sous l'angle d'un rapport *moderne*, non conformiste, à l'*Antiquité*. S'agissant de Victor Hugo, par exemple, il écrit en 1861 : "La force l'enchanter et l'enivre ; il va vers elle comme vers une parente : attraction fraternelle. Ainsi est-il emporté irrésistiblement vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel ; vers tous les représentants anciens de la force [tels les] géants homériques [...]. L'excessif, l'immense, sont le domaine naturel de Victor Hugo ; il s'y meut comme dans son atmosphère natale. Le génie qu'il a de tout temps déployé dans la peinture de toute la monstruosité qui enveloppe l'homme est vraiment prodigieux." Or, juste après cette image d'enveloppement, c'est celle de l'*exhalaison* qui viendra sous la plume de Baudelaire : ce qui pourrait évoquer, non seulement quelque chose comme un fond "présocratique" de la philosophie hugolienne, mais encore, très concrètement, ses expériences graphiques à l'encre ou au marc de café, dans lesquelles dominaient les problèmes de textures imbriquées, de *porosités* et de *profondeurs* mêlées. Lorsqu'il s'agira, par ailleurs, d'affirmer la grandeur et l'*universalité* de Delacroix ("un des caractères principaux du grand peintre est l'universalité..."), Baudelaire ne manquera pas d'en rappeler la dimension épique et, donc *homérique* ("... ainsi, le poète épique, Homère ou Dante").

On pourrait alors, sur la base de ces simples exemples, esquisser le raisonnement suivant : d'une part, il est bien certain que la *tradition* homérique n'a jamais cessé d'irriguer la culture occidentale. Mais n'aura-t-elle pas été trop souvent réduite à un simple "ornement culturel", comme si sa valeur philosophique — voire sa valeur de connaissance — et sa phénoménologie étaient devenues entièrement obsolètes ? Ne faudrait-il pas, en conséquence, interroger les lieux possibles où travaillerait la *survivance* d'une telle phénoménologie, notamment pour ce qui touche à ces "nuages de peine et de colère", à ces *brouillards affectifs* en général qui n'ont jamais cessé d'envelopper ou de "dissoudre" les êtres émus ? N'y aurait-il pas, jusqu'au cœur de la modernité romantique, par exemple, un *Nachleben*, un "après-vivre" de ce paradigme de la *vaporisation thymique* ? Ne serait-ce que dans ces atmosphères affectives, ces *Stimmungen* que l'on reconnaît dans tant d'œuvres romantiques ?

Un exemple visuel de cette “ vaporisation émotionnelle ” — émouvante autant que figurative d’une émotion — me vient à l’esprit : c’est un dessin de Pierre-Paul Prud’hon, une étude pour l’allégorie de la Vengeance (Fig. 2). Elle se trouve aujourd’hui à l’Art Institute de Chicago. Nous voici bien loin des allégories médiévales de la Colère, en effet. Comme par un retour au *pathos* des grandes épopées homériques, le visage est héroïsé, sans d’ailleurs que l’on sache discerner en lui son versant féminin (en tant que *la Vengeance*) de son versant masculin (en tant que *le héros épique*). Tout cela est traité en grisaille : sur un papier bleuté, l’artiste a simplement utilisé une pierre noire et de la craie blanche, le recours à l’estompe lui ayant permis de produire toutes les nuances souhaitées. La chevelure n’est si belle que parce que son mouvement se libère, se fait atmosphère ou phénomène météorologique : un vent l’agite, sa



Fig. 2. Pierre-Paul Prud’hon, *La Vengeance*, vers 1804. Dessin à la pierre noire et à la craie blanche sur papier bleu. Chicago, The Art Institute. Photo DR

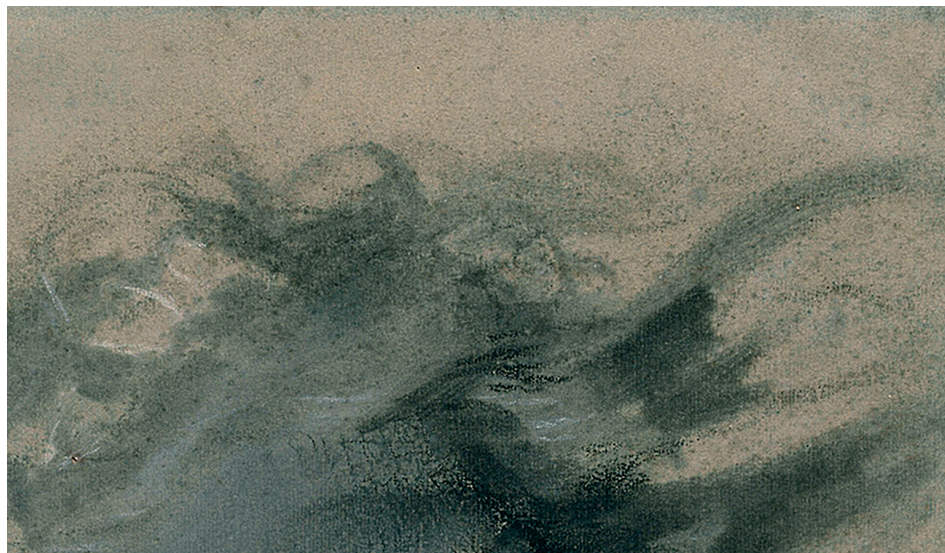


Fig. 3. Pierre-Paul Prud'hon, *La Vengeance*, vers 1804 (détail). Dessin à la pierre noire et à la craie blanche sur papier bleu. Chicago, The Art Institute. Photo DR

texture n'est plus que celle d'un nuage emporté dans les airs, comme on en voit dans les plus beaux paysages romantiques (Fig. 3).

De plus, le support ne se contente pas de transparaître ici et là par la finesse extrême de la poudre pigmentaire, un peu comme dans la technique du pastel : tout ce qui apparaît s'exhale en fait, se vaporise directement depuis le fond lui-même. Car c'est ici le *subjectile* (le support de papier bleu) qui assume à lui seul, ou presque, la puissance d'incarner le *sujet*. Il aura suffi pour cela que certains détails seulement animent ce fond bleu : l'ouverture de la bouche tracée à la pierre noire, certains détails du cou, du nez et des yeux à la craie blanche... Tout l'ordre habituel de la perception a donc été procéduralement inversé, comme par un effet de négatif ou de solarisation photographiques. Ici *la figure, c'est le fond* : un fond animé de quelques nuances et de quelques saillances, de quelques vaporisations qui vont finir par "souffler", par *exhaler le tout du visage*. Façon puissante de suggérer cette *vapeur psychique* de la vengeance que l'artiste entendait représenter sous les traits d'un visage respirant l'émotion.

Le rapport entre *tradition* et *survivance* s'éclaire ici d'un jour un peu plus précis. D'un côté, rien n'était plus conformiste que de vouloir ainsi représenter une allégorie de la Vengeance (le dessin de Prud'hon lui aura servi d'esquisse pour un projet de peinture très officielle destinée à orner la cour criminelle du Palais de Justice de Paris, où Dame Vengeance était, bien sûr, accompagnée par Dame Justice). Rien de plus classique, également, dans le fait de dessiner ce parfait visage juvénile et de lui imprimer un mouvement typique des groupes sculptés de la Grèce ou de la Rome antiques. Ce qui est plus troublant, en revanche, réside dans le fait que le visage se sera teint tout entier, des lèvres à la chevelure, d'une même couleur d'émotion

qui “ s’exprimait ” depuis le resserrement du cœur jusqu’à la vapeur qui troublait son regard. Traditionnel, sans doute, aura été l’aspect apollinien du visage et la dynamique de sa rotation. Survivant, peut-être, le processus “ thymique ”, vaporeux, de sa manière d’apparaître, entre ses mimiques expressives, le paysage de sa chevelure et le fond gris-bleu de la page qui engendre tout le visage depuis son propre *coloris de colère*.

La survivance est d’ordre symptomal : elle fait effraction dans la tradition même qui l’abrite mais qui veut l’ignorer. Rappelons simplement que la *porosité affective* inhérente à l’anthropologie homérique n’aura pu survivre, aux marges du normal et du pathologique, qu’à travers une tradition explorée par les historiens de l’art et de la pensée — Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl au premier chef —, celle de la mélancolie de l’artiste. C’est comme si, à partir du texte aristotélécien du *Problème XXX*, toute la fécondité des “ brouillards de peine et de colère ” était passée du héros épique au génie artistique (histoire qu’ont retracée à leur façon Margot et Rudolf Wittkower dans leur livre *Les Enfants de Saturne*). Comme s’il était possible d’être l’héritier des héros épiques à *savoir rendre féconde sa colère* (par exemple en la projetant sur le subjectile de la toile, comme l’auront fait, notoirement, Apelle dans l’Antiquité et Jackson Pollock au ^{xx}e siècle).

Parler de “ brouillards de peine et de colère ”, c’est sans doute, finalement, *parler par image*. Hans Blumenberg, à travers son œuvre considérable — et, notamment, dans ses *Paradigmes pour une métaphorologie*, en 1960 —, a rendu justice à ce fait si souvent ignoré des philosophes : que l’image ne devait plus être considérée comme un archaïsme du concept, une étape intuitive ou préparatoire au “ véritable travail du concept ”. Cela pour deux raisons au moins. La première est que “ celui qui voudrait écrire une histoire du concept de vérité dans un sens strictement terminologique, c’est-à-dire avec l’objectif d’élaborer des définitions, obtiendrait de bien maigres résultats ”. La seconde raison tient à l’“ authentique puissance ou potentialité (*Potenz*) de la métaphorique ” : c’est que les images pensent puissamment. Si nous acceptons de suivre Blumenberg dans son vocabulaire, nous devons, alors, assumer le fait que les “ brouillards de peine et de colère ” sont les métaphores : des images fécondes d’une vérité que de pures “ définitions terminologiques ” manqueraient complètement. Il resterait, du coup, à penser de telles métaphores par-delà l’idée trop univoque du “ déplacement ” que soutient la notion classique de *trope*. Il faudrait s’interroger sur la possibilité — et la puissance — de métaphores par *porosité* : des images exhalées depuis les contractions mêmes de notre cœur.

Textes cités (par ordre d’apparition)

HOMÈRE, *Iliade*, I, 1, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1937-1938 [éd. 2012], I, pp. 2-3. — Calvert WATKINS, “ À propos de *mênis* ”, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, LXXII, 1977, pp. 187-209. — HOMÈRE, *Iliade*, XVI, 2-6, 20-22, 818-822, 856 et 862-863 ; XVIII, 22-27, 70 et 315-318 ; trad. cit., II, pp. 348-351, 402-403 et 406-407 ; III, pp. 58-61 et 80-81. — Gregory NAGY, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque* [1979], trad. J. CARLIER, N. LORAUX, Paris, 1994, pp. 128-152. — Hélène MONSACRÉ, *Les Larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*, Paris, 1984, pp. 33, 137-138, 176-179 et 182. — Richard B. ONIANS, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l’esprit, l’âme, le monde, le temps et le destin* [1951],

trad. B. CASSIN, A. DEBRU, M. NARCY, Paris, 1999, pp. 31, 64, 67-68 et 147 ; p. 96-103 et 245-251. — ARISTOTE, *La Génération des animaux*, 747a, trad. D. LEFEBVRE, *Œuvres complètes*, dir. P. PELLEGRIN, Paris, 2014, p. 1645. — PLATON, *La République*, 387e-389a, trad. G. LEROUX, *Œuvres complètes*, dir. L. BRISSON, Paris, 2008, pp. 1547-1549. — ARISTOTE, *Catégories*, 2a et 11b, trad. M. CRUBELLIER, P. PELLERIN, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 33 et 53. — Otto APELT, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Philosophie*, Leipzig, 1891, pp. 112-113. — Émile BENVENISTE, “ Catégories de pensée et catégories de langue ” [1958], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 67 et 70. — ARISTOTE, *Rhétorique*, 1378a-b, trad. P. Chiron, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 2656-2657. — Giulia SISSA, “ Pathos ”, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, dir. B. CASSIN, Paris, 2004 [éd. augmentée, 2019], pp. 902-907. — Jackie PIGEAUD, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique grecque*, Paris, 1981 [éd. revue et augmentée, 2006], pp. 441-521. — Jean STAROBINSKI, “ Le passé de la passion. Textes médicaux et commentaires ”, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980, pp. 51-54. — PRUDENCE, *Psychomachie*, 109-177, *Œuvres*, III, trad. M. LAVARENNE, Paris, 1948 [éd. 2002], pp. 54-57. — Michel FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France* [1974-1975], éd. F. EWALD, A. FONTANA, V. MARCHETTI, A. SALOMONI, Paris, 1999, p. 109. — *Id.*, “ Il faut défendre la société ”. *Cours au Collège de France* [1975-1976], éd. F. Ewald, A. Fontana et M. Bertani, Paris, 1997, p. 225. — Charles BAUDELAIRE, *Journaux intimes* [1869-1865], *Œuvres complètes*, I, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 667 et 676. — *Id.*, “ Quelques caricaturistes français ” [1857-1858], *Œuvres complètes*, II, éd. C. Pichois, Paris, 1976, p. 556. — *Id.*, “ L'école païenne ” [1852], *Ibidem*, p. 46. — *Id.*, *Journaux intimes*, *op. cit.*, p. 668. — *Id.*, “ Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, I. Victor Hugo ” [1861], *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, pp. 136-137. — Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris, 2017. — Charles BAUDELAIRE, “ Salon de 1846 ” [1846], *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 435. — Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* [1964], trad. F. DURAND-BOGAERT L. ÉVRARD, Paris, 1989. — ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX*, I, trad. J. PIGEAUD, Paris, 1988. — Margot et Rudolf WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* [1963], trad. D. ARASSE, Paris, 1985 [éd. corrigée et complétée, 2016]. — Hans BLUMENBERG, *Paradigmes pour une métaphorologie* [1960], trad. D. GAMMELIN, Paris, 2006, pp. 9 et 13.

X. Tabula Gratulatoria

Pablo Abella Villar (Museu Etnològic i de Cultures del Món)
Luís Urbano Afonso (Universidade de Lisboa)
Marcello Angheben (Université de Poitiers)
Xavier Barral i Altet (Universidades de Rennes y de Venezia Ca'Foscari/Bibliotheca Hertziana, Roma)
Fabio Barry (Stanford University)
Jérôme Baschet (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Brigitte Miriam Bedos-Rezak (New York University)
Maria Alessandra Bilotta (Universidade Nova de Lisboa)
Paul Binski (Cambridge University)
Neta Bodner (The Open University of Israel)
Kristin Böse (Goethe-Universität Frankfurt am Main)
Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore, Pisa)
Horst Bredekamp (Humboldt University, Berlin).
Beat Brenk (University of Basel / Università di Roma 1 'La Sapienza')
Marta Cendón Fernández (Universidad de Santiago de Compostela)
David Chao Castro (Universidad de Santiago de Compostela)
M^a Victoria Chico Picaza (Universidad Complutense de Madrid)
María Teresa Chicote Pompanin (Durham University)
Rafael Cómez Ramos (Universidad de Sevilla)
Philippe Cordez (German Center for Art History, Paris)
María Concepción Cosmen Alonso (Universidad de León)
Patrice Cressier (CIHAM-UMR 5648, Lyon)
Thomas Dale (University of Wisconsin-Madison / President, The Medieval Academy of America)
Vincent Debiais (Centre de recherches historiques -EHESS-CNRS-, Paris)
Joan Domenge Mesquida (Universitat de Barcelona)
Isabel Escandell Proust (Universitat de les Illes Balears)
Francesca Español Bertrán (Universitat de Barcelona)
Laura Fernández Fernández (Universidad Complutense de Madrid)
Clara Fernández-Ladreda Aguadé (Universidad de Navarra)
Ivan Foletti (Masaryk University, Brno)
Francisco de Asís García García (Universidad Autónoma de Madrid)
Juan Vicente García Marsilla (Universitat de València)
Mercedes Gómez-Ferrer (C. U. Universitat de València)
Fernando Gutiérrez Baños (Universidad de Valladolid)
Cynthia Hahn (Graduate Center CUNY)
Patrick Henriët (École Pratique des Hautes Études)

Azucena Hernández Pérez (Universidad Complutense de Madrid)
José Luis Hernando Garrido (UNED. Zamora)
María Victoria Herráez (Universidad de León)
Antonio Iacobini (Sapienza Università di Roma)
Dominique Iogna-Prat (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Jacqueline Leclercq-Marx (Université Libre de Bruxelles)
Antonio Ledesma (Universidad de Oviedo)
Meredith Parsons Lillich (Syracuse University, New York)
Víctor Daniel López Lorente (Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Ministerio de Cultura)
Areli Marina (University of Kansas)
Georges Martin (Sorbonne Université)
Therese Martin (CSIC, Madrid)
Javier Martínez de Aguirre (Universidad Complutense de Madrid)
Miren Eukene Martínez de Lagos (Universidad del País Vasco/EHU)
M^a José Martínez Martínez (IES Tierra de Alvar González)
Artemio M. Martínez Tejera (Universidad Autónoma de Madrid)
Didier Méhu (Université Laval)
Alicia Miguélez (Universidade Nova de Lisboa)
María Adelaide Miranda (Universidade Nova de Lisboa)
Joan Molina Figueras (Museo Nacional del Prado)
José Alberto Moráis Morán (Universidad de León)
Sonia Morales Cano (Universidad de Castilla-La Mancha)
Kathrin Müller (Humboldt-Universität zu Berlin)
Fuensanta Murcia Nicolás (Universidad de Murcia)
Tom Nickson (Courtauld Institute of Art)
Juan Antonio Olañeta Molina (Universitat de Barcelona / Universitat de Lleida)
Anna Orriols Alsina (Universitat Autònoma de Barcelona)
Montserrat Pagès Paretas (Dra. en H^a del arte, antigua conservadora del MNAC, Barcelona)
Gleen Peers (Syracuse University)
Felipe Pereda (Harvard University)
Olga Pérez Monzón (Universidad Complutense de Madrid)
José Miguel Puerta Vílchez (Universidad de Granada)
Arturo Carlo Quintavalle (Università degli studi di Parma)
Marta Miriam Ramos Dias (CITCEM-Universidade do Porto)
Paulino Rodríguez Barral (Investigador independiente)
Rosa M^a Rodríguez Porto (Universidade de Santiago de Compostela)
Conrad Rudolph (University of California, Riverside)
José Arturo Salgado Pantoja (Universidad de Castilla-La Mancha)
Sarit Shalev-Eyni (The Hebrew University of Jerusalem)
Jean-Marie Sansterre (Université Libre de Bruxelles)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
Debra Higgs Strickland (University of Glasgow)
Marc Sureda i Jubany (Museu Episcopal de Vic)
Béla Zsolt Szakács (Pázmány Péter Catholic University / Central European University)

Arnaud Timbert (Université de Picardie Jules Verne)
Juan José Usabiaga Urkola (Universidad del País Vasco)
M^a Elisa Varela-Rodríguez (Universitat de Girona)
Luca Vargiu (Università degli Studi di Cagliari)
Alberto Virdis (Masaryk University, Brno)
Cécile Voyer (Université de Poitiers, CESCUM-UMR 7302)
Zsombor Jékely (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest)

