

Richard Abibon

# La boîte à habiter l'existence

*Une étude de Saint Jérôme dans son cabinet de lecture, par Antonello da Messina.*





Il y a quelques années, j'avais réalisé une étude sur l'art de la mémoire<sup>1</sup>. J'y reviens un peu dans ma vidéo « Doute et certitudes<sup>2</sup> ». Je résume ici : cet art était nécessaire à l'époque où, avant l'invention de l'imprimerie, les livres étaient fort rares. Les orateurs, dans les écoles et les facultés, devaient avoir tout leur propos en mémoire. Il m'arrive de regretter un peu ce temps, sachant l'ennui que provoquent aujourd'hui les orateurs qui lisent leur texte. Ce n'est pas mon cas ; ce fut même un point de friction avec Huo Datong, mon collègue et ami chinois, qui, dans tous les colloques qu'il organise à Chengdu, impose aux orateurs de lire leur texte. J'ai essayé de m'y soustraire, mais en vain. Cela reste le seul endroit où je lis. Même dans mes vidéos, où je n'ai aucune contrainte de direct, j'improviser.

Alors, j'ai moi aussi besoin d'un peu m'inspirer de l'art de la mémoire qui consistait, selon Cicéron, à préparer son discours en se baladant dans un immeuble pour installer dans le hall d'entrée, l'introduction, puis les différents chapitres dans différentes salles, en les illustrant d'images chocs. Pour se souvenir, il était conseillé de faire appel soit à des personnages que nous connaissons bien et qui nous sont chers, soit à l'indécent et au ridicule, à l'écœurant, à l'obscénité, au scatologique, au comique... comme s'il s'agissait de solliciter l'inconscient, c'est-à-dire ce que justement la mémoire se refuse d'admettre de manière consciente, mais retient de manière bien plus efficace de manière inconsciente. C'est ainsi que les images associées devaient être actives : « *images agentes* » qui frappent l'imagination et facilitent la mémoire.

Je ne procède pas ainsi à la lettre. Néanmoins, cette expérience d'association à une image qui offre un cadre à l'idée m'est toujours apparue fructueuse. J'accompagne ainsi mes interventions orales d'images projetées qui illustrent mon propos et m'en rappellent le fil, tout en soutenant l'attention des auditeurs.

Voici, extrait d'un ouvrage de Romberch consacré à l'art de la mémoire, datant de 1533, une illustration de ce procédé, indiquant de surcroît les bonnes proportions du personnage dans son espace :

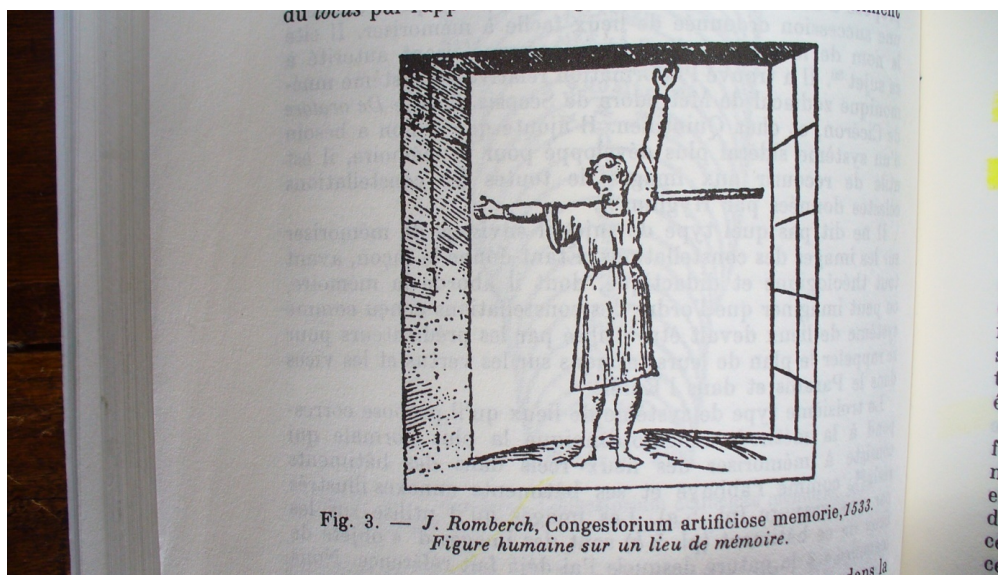


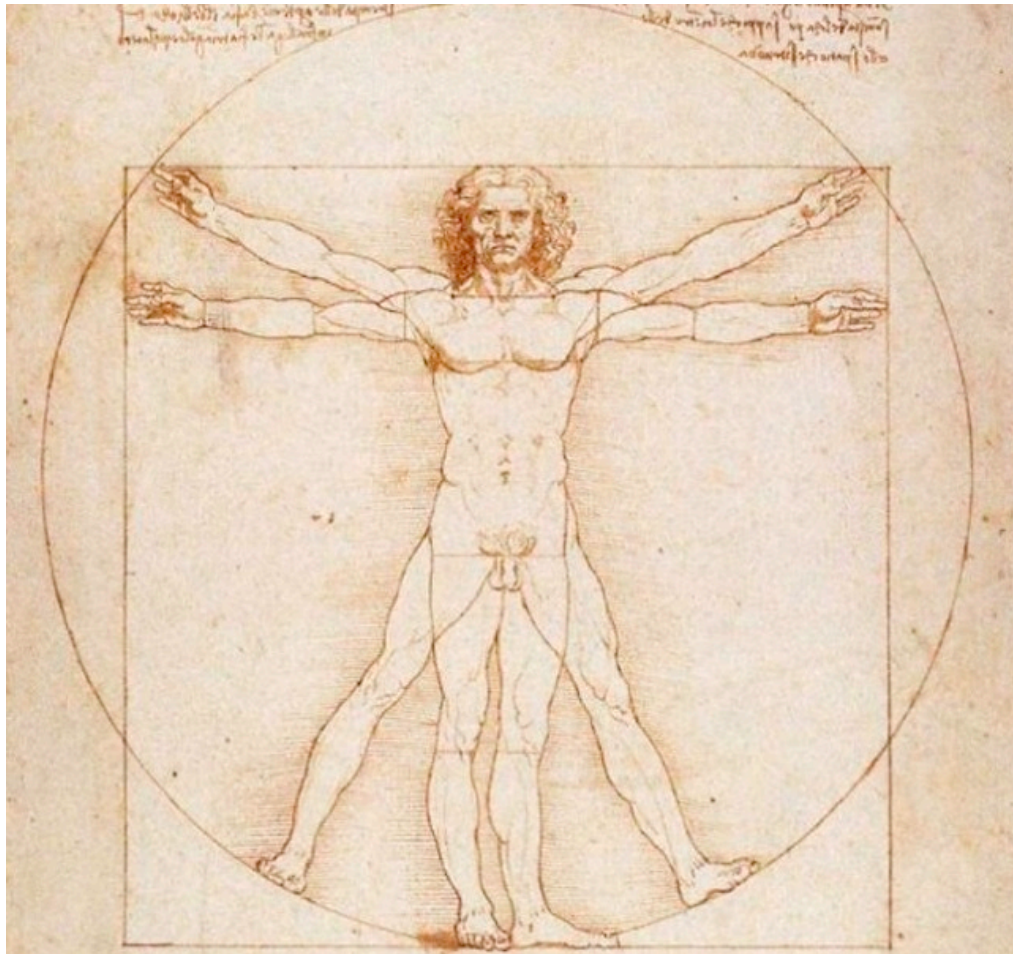
Fig. 3. — J. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, 1533.  
Figure humaine sur un lieu de mémoire.

J. Romberch, *congestorium artificiosae memoriae*, 1533

<sup>1</sup> En m'appuyant notamment sur « L'art de la mémoire » de Frances Yates

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NidT70eTyc8>

Ce n'est pas sans faire penser à l'homme de Vitruve, de Léonard de Vinci, qui inscrit le corps dans ses propres proportions :



Comme habitat du sujet, le corps est loin d'être si évident que ça.

Comme si le « moi » devait trouver, voire construire sa maison pour se souvenir de lui-même, c'est-à-dire exister. Comme dans le rêve ci dessous :

*Pour échapper à des malfrats dans un grand magasin ou centre commercial, je me faufile entre des gens. Je passe à travers un restaurant où des gens se plaignent qu'il n'y en a pas assez ; c'est fin, mais ce n'est pas assez. Le restaurant est bondé. J'ai du mal à passer, comme entre mon fauteuil et ma table, chez moi, près de la baie vitrée ; mais le mobilier n'est pas du tout le même. On (on est devenu plusieurs) se retrouve dans le hall du bas, très grand, qui mène à la sortie. Comme une salle de séjour, il est meublé d'une table à manger, de fauteuils, de sièges style 18 ou 19<sup>ème</sup> siècle, très chics. Les enfants s'assoient là. Je dis : oui, on se sent comme chez soi. Quelqu'un me contredit en disant : meuh non, ça fait pas du tout chez soi ! Je réplique que si, j'aimerais bien habiter dans un mobilier pareil.*

*D'ailleurs je dis : regardez, les enfants ne s'y sont pas trompés, ils s'installent tout de suite.*

La question c'est : où être chez soi ? Quand on est poursuivi par des malfrats, ça s'impose. Où se cacher ? Où se sentir bien sans être poursuivis ? Ces malfrats peuvent être de deux sortes : les représentants du désir, mais là ils ne représentent pas grand chose, ou les représentants de la loi, et c'est pas mieux. L'habitation est ici un synonyme du « moi » au sens large, c'est-à-dire englobant toutes ses parties, avec le ça et le surmoi.

Le problème, avec ces poursuivants, c'est de « s'en sortir » ; c'est pourquoi je me retrouve assez rapidement dans le hall de sortie. C'est pourtant là que je trouve un endroit où il ferait bon vivre. Un endroit qui est donc un bord, un intermédiaire entre dedans et dehors. Le dedans se comprend bien, du coup : c'est un restaurant, ce doit donc être la mère qui nourrit. C'est moins la mère avec son sein, puis sa petite cuillère, que son ventre avec le placenta. Pour vivre il faut s'en sortir... mais peut-être pas trop loin, car l'Œdipe continue de fonctionner. C'est fin, mais il n'y en a pas assez : il faut trouver un lieu autre qui puisse satisfaire au désir.

J'ai du mal à passer entre deux meubles : ça évoque immédiatement la naissance, avec son passage étroit dans les voies naturelles. Ce pourquoi je trouve la notation : c'est chez moi, mais ce n'est pas chez moi, en discussion avec un quelqu'un que je ne connais pas et qui n'est que l'autre face de moi-même. Ce n'est pas sans évoquer la Bande de Moebius : il y a deux faces, mais il n'y en a qu'une. D'où l'utilité de cet objet pour représenter un seuil comme tel.

Ce hall est immense, avec un mobilier qui, à bien y regarder, évoque celui de la salle de séjour de mes parents. Quand on est petit, on a tendance à voir tout très grand. En effet, les enfants, s'y installent comme s'ils étaient chez eux : c'est moi-même qui y retrouve le souvenir enfoui d'une très petite enfance à laquelle j'aspire à revenir.

Or, je sais très bien qu'il est impossible de revenir en arrière, et qu'il est interdit de revenir chez maman en repassant par les voies naturelles. D'où, le sentiment de culpabilité expliquant les malfrats : ils représentent à la fois ce sentiment de culpabilité relatif au désir de retour incestueux et en même temps ce désir lui-même.

Cette quête s'assimile à un combat pour l'existence : chacun des acteurs du sujet, le moi au sens large, ça, moi et surmoi, cherche sa place en se faisant représenter sur la scène du rêve. Trouver sa place dans le monde revient à y naître ; c'est comme trouver sa place à la

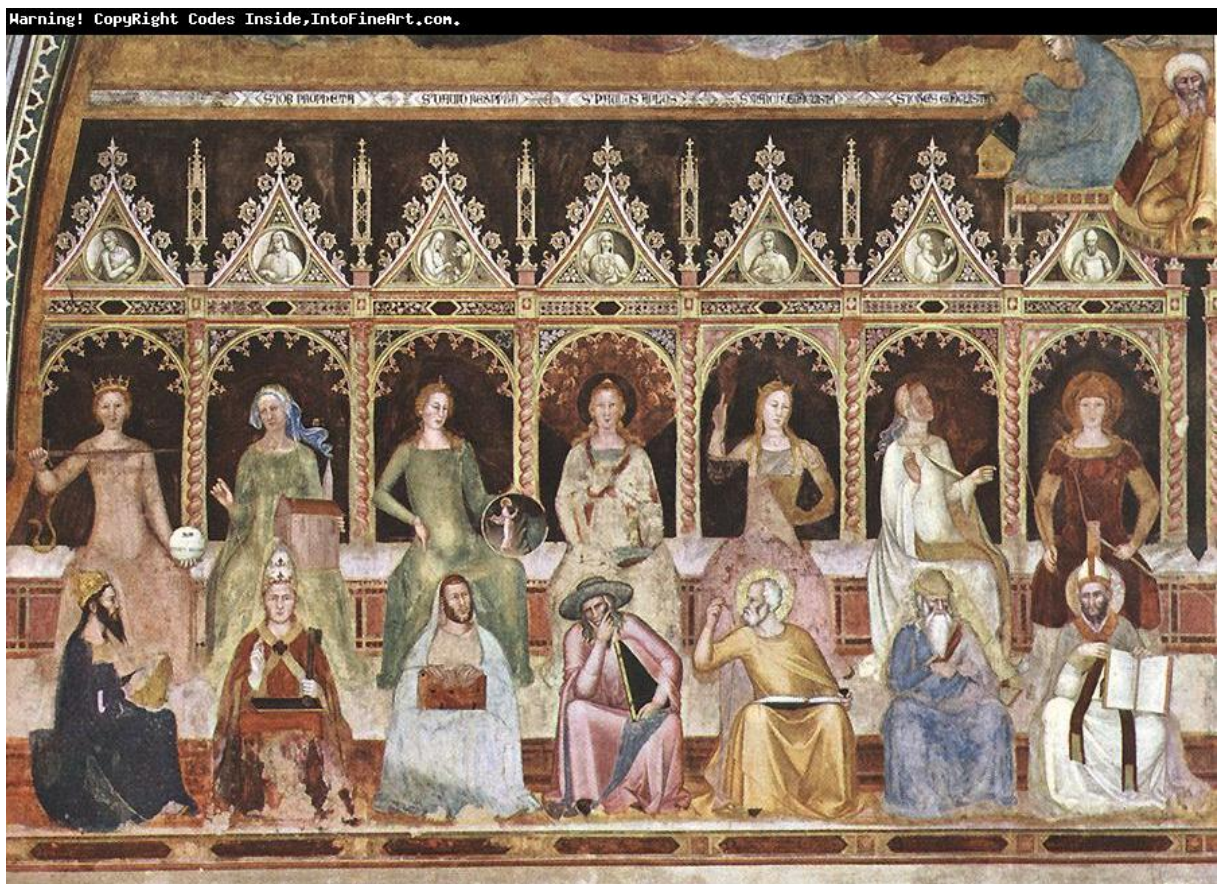


table familiale. Mais retrouver les enveloppes de la matrice maternelle, c'est pas mal non plus. D'où le compromis que trouve ce rêve, celui d'un hall d'entrée qui est aussi un hall de sortie.

La « dame aux démons » que je reçois depuis 16 ans, n'avaient pas de corps. Dans le miroir elle ne voyait rien et quand elle regardait ses bras ou ses jambes, elle ne voyait rien. Maintenant, elle en a un, et de ce fait, elle soigne son habillement et sa présentation ce qui, quand on vit d'aides sociales et qu'on trois a enfants, n'est pas facile. J'imagine que les travailleurs sociaux et les éducateurs qui la suivent doivent trouver son comportement actuel totalement fou, car peu raisonnable du point de vue d'un budget équilibré. Et pourtant, c'est le témoignage de sa renaissance. C'est vrai, la psychanalyse ne fait pas bon ménage avec les institutions qui s'occupent de ces difficultés.

Dans tous les cas il s'agit de trouver l'enveloppe protectrice dans laquelle on se sent bien : place dans le monde, place à la table familiale, place dans la ventre maternel, place dans son propre corps c'est-à-dire dans l'image du corps. Cette cascade évoque les poupées gigognes. Celui qui les a inventées a bien dû s'inspirer de ça, sans trop le savoir.

La peinture du moyen âge a développé le souci d'encadrer les personnages :



Andrea Da Firenze : le triomphe de Saint Thomas d'Aquin. 1343 / 1377, détail.

Souci qui va jusqu'à les mettre en boîte, comme ici :



Melchior Broederlam, 1393/99 Annonciation

On peut considérer les boîtes des peintres du moyen-âge comme ce qui faisait office d'espace absent avant l'invention de la perspective. Je veux dire qu'il s'agissait peut-être d'un moyen de mettre en scène l'absence de la troisième dimension. Celle-ci participe de l'espace en tant que le corps doit y trouver sa place, comme à la table familiale et dans la société. Légèrement au-delà des limites du corps, pour tout être humain ces boîtes expriment la problématique de la place. C'est une question éminemment symbolique : cette fonction est celle du trou qui entoure les objets du monde et donc les corps, permettant de remettre chacun à sa place, comme un livre qu'on emprunte sur les rayons d'une bibliothèque, laissant une place vide. Ce vide n'est pas le livre, mais *la place* du livre ce qui, en son absence, peut évoquer immédiatement le titre, l'auteur, voire le contenu si on l'a déjà lu. Chacun sait combien peut être douloureuse la perception d'une place vide autour d'une table, familiale ou de conseil d'administration (quoique, dans ce dernier cas, ce puisse être un espoir de promotion).

La boîte est le creux appelant un remplissage.

Ce qui ne veut pas dire que ça cesse avec l'invention de la perspective. La troisième dimension, cette fois correctement rendue, reste un artifice symbolique ; elle fait du tableau un espace aspirant à être occupé. La boîte est alors dans le tableau un redoublement du cadre lui-même. Le cadre est là pour signifier : ceci n'est pas la réalité, c'est une représentation. La boîte dans la peinture est une représentation de cette représentation. Le premier signale, dans la réalité, le caractère imaginaire du tableau. La seconde redouble ce signalement par une image dans l'imaginaire même du tableau. Dans les deux cas, c'est une représentation de la fonction symbolique comme telle : celle qui creuse le trou destiné à accueillir dans l'espace du tableau la représentation du corps.

Voilà le sens de ce meuble dans la maison redoublant l'enveloppe de cette dernière comme l'utérus redouble l'enveloppe du corps maternel.





Antonello da Messina : Saint Jérôme dans son cabinet d'études. 1475

Ici, comme très souvent dans les premières œuvres en perspective, un troisième cadre rappelle encore ce caractère imaginaire de l'espace : marches, colonnes, linteau, la porte architecturale par laquelle le peintre nous ouvre la maison de son imaginaire ; on retrouve les poupées gigognes dont je parlais plus haut. Comme les rêves qui se répètent disant toujours la même chose sous des aspects souvent fort différents, ces trois cadres disent la difficulté d'assurer une limite à l'image du corps, de trouver sa place dans la famille et dans le monde.

Pourquoi est-ce si ardu ? Le peintre nous l'écrit aussi, par les symboles qui, installés sur le seuil, offrent la clef de l'espace imaginaire. Quels sont-ils ? Deux oiseaux, une écuelle.



Déjà, le petit oiseau représente le phallus car, installé au seuil du corps, pas tout à fait dedans, pas tout à fait dehors, il peut s'envoler. Ensuite, l'oiseau sans queue et celui avec queue se tournent le dos. Si ce n'est pas une allusion à la différence sexuelle, et aux difficultés du rapport entre les sexes, je mange mon chapeau<sup>3</sup>. Elle est renforcée par l'écuelle, réceptacle évident qui met l'orgueilleux paon entre deux représentations féminines. Il devrait faire attention : le milieu du tableau coupe sa queue. Dans le fond, tout à l'autre bout de la pièce

<sup>3</sup> Qu'on se rassure, je n'en porte jamais.

trois oiseaux volent dans le ciel, deux se regardent sur le bord d'une fenêtre, deux se tournent le dos sur le bord de l'autre fenêtre. Un oiseau, ça peut s'envoler ! Un amour aussi.



Le calcul du point de fuite ne nous apporte aucune surprise :





Il vient se situer juste au-dessus du livre que tient Saint Jérôme, focalisant le regard de l'amateur là où le Saint concentre toute son attention : un livre Saint, à n'en pas douter. Le regard de notre homme, s'il traversait le livre, tomberait sur l'image du chat confortablement installé à l'extrémité gauche de son meuble-mère.

Je lis cet animal comme une représentation domestique du lion qui, traditionnellement, accompagne Saint Jérôme.



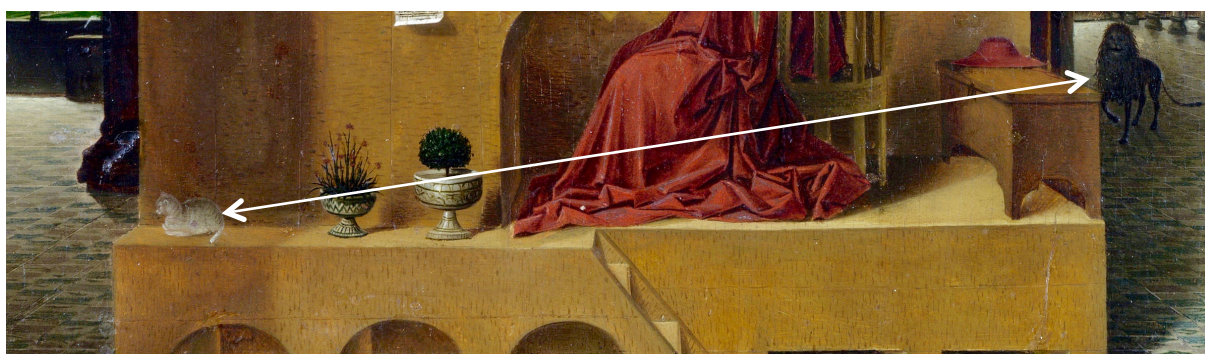
C'est une façon de faire jouer la fonction symbolique : elle transforme une réalité rugissante et dangereuse en une forme d'hommes-tique ronronnante et heureuse. Elle lui permet de rentrer dans le cadre d'une manière un peu plus réaliste que dans cette représentation de Van Eyck dont on dit qu'Antonello da Messina se serait inspiré :

Saint Jérôme dans son étude, Jan Van Eyck, 1442.





Bien sûr, le lion est là aussi chez qu'Antonello da Messina, mais dans l'ombre, rejeté presque à l'extérieur, en tout cas à l'extérieur de l'enveloppe de bois protectrice du Saint. Il est comme le Réel qui ne pénètre pas en la demeure du moi. Je ne fais que produire une métaphore : il ne s'agit pas du Réel qui ne peut se décrire et reste vraiment totalement à l'extérieur du monde symbolisé par l'imaginaire. Chat et Lion sont parfaitement lisibles ; ils peuvent éventuellement représenter ce travail du symbolique qui organise les sensations pour en faire des images parlantes. Mais ici, la place du lion, dans l'ombre, représente plus exactement le refoulé de la menace de castration, dont une représentation atténuée a pu se faufiler dans la maison de la conscience sous la forme du chat. La gueule du lion rappellerait trop le vagin denté qui, au bord du Réel, toujours menace le phallus. Il se trouve que la ligne reliant le chat au lion (blanche) passe par deux vases plutôt féminins, même si l'un d'eux se remplit d'une exubérance poilue et l'autre d'un appendice à la forme plutôt testiculaire.



Prenons la droite représentant le regard de Jérôme vers le chat et inversons-la horizontalement. Les deux droites tracent ainsi un triangle isocèle dont la base coïncide avec le bord de l'estrade. Cela nous permet de constater que ce bord est double, plus avancé vers nous sur la gauche et décalé vers le fond sur la droite afin de laisser place à l'escalier d'accès. Je ne peux m'empêcher d'y lire une représentation du décalage entre la sauvagerie de la réalité figurée par le lion et la paisible domesticité des symboles imagée par le chat. L'enveloppe protectrice présente donc une entame par où les sensations de l'extérieur pénètrent à l'intérieur, comme à travers les organes des sens (l'escalier d'accès). Cette entame, nous la connaissons déjà, mise en avant par le ballet des oiseaux : c'est la castration.



D'ailleurs, n'est-ce pas au pied de cet escalier que l'on trouve un objet abandonné, de forme vaguement phallique et rappelant aussi une bourse ?





En accord aux croyances de l'époque, le peintre a peut-être voulu nous faire comprendre que la sainteté n'est accessible que si on laisse sa bourse au pied de l'édifice à gravir. Du point de vue de l'inconscient, je me permets d'y voir une trace redoublée de la faille phallique dans l'image du corps. Ça ne concerne pas seulement les Saints, mais bien tout le monde, hommes et femmes : non pas l'abandon volontaire des biens de ce monde, mais l'insécurité inconsciente autour de la possession du phallus. La pauvreté recherchée par les saints n'est autre qu'un moyen détourné - et inefficace - pour se garder de la perte. En lâchant sa bourse, on croit qu'on n'aura plus affaire à un vol par surprise. Sauf que l'argent n'est qu'une métaphore du phallus : sur ce dernier, la menace continue de planer, d'autant qu'elle est inconsciente. Ces artifices de maîtrise ne sont que des illusions.

Tout cela nous dit la même chose que les rêves : le cadre, représentation de la fonction de représenter, donc de la fonction symbolique, se soutient d'une autre représentation : celle de la différence des sexes. Et pourquoi ? Comme cette peinture, les rêves nous en disent un bout : parce que, pour les enfants, le sexe féminin n'a pas de représentation. Il sollicite donc en permanence la machine à représenter, la fonction de représentation qui n'a pu trouver que ceci en lot de consolation : la castration. Ce n'est guère réconfortant, en vérité, mais c'est pourquoi elle se tient sur le cadre du tableau ou dans son ombre, ici comme dans de nombreux rêves, comme le sexe est au bord du corps, seuil à franchir pour parvenir à l'existence sexuée. Car il n'y en a pas d'autre.

Que sommes-nous sinon, d'une part un corps, d'autre part la mémoire de ce qu'a traversé ce corps pour arriver où il en est ? D'où l'étonnante concordance entre l'idée des mnémotechniques antiques et la remémoration qui s'organise dans les rêves...

8-juil.-16