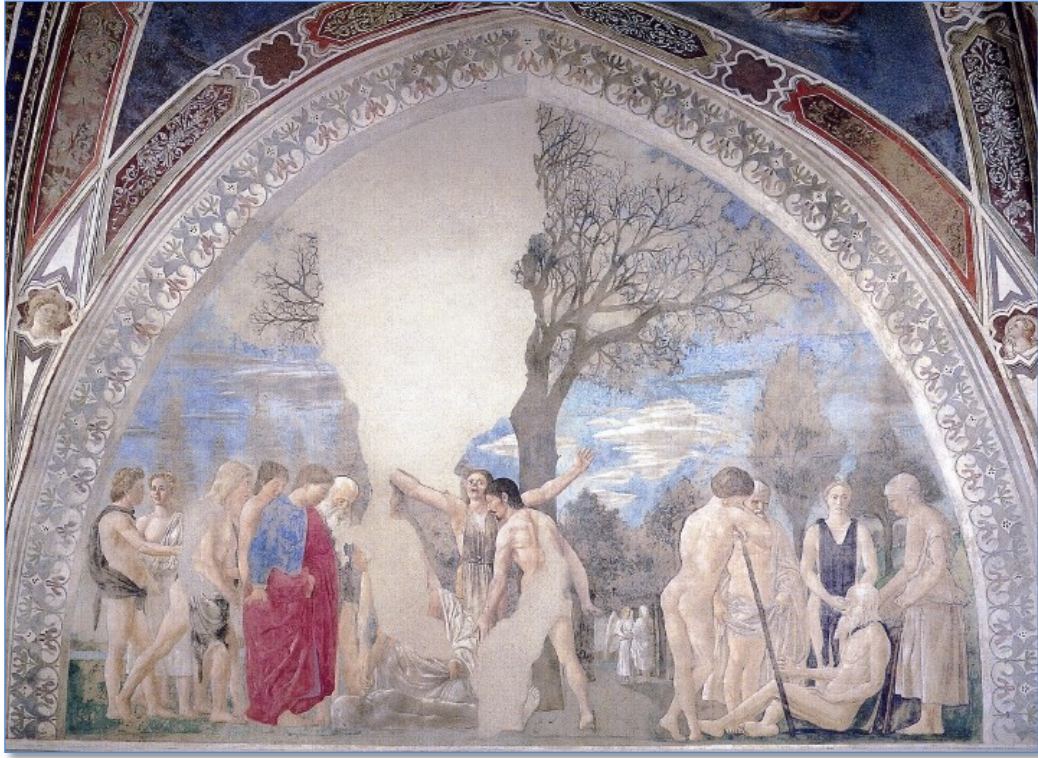


UN ART EN BOUCHE ET EN CRI

ESSAI SUR LA REPRÉSENTATION DE LA FINITUDE EN BÉANCE



CHRISTIAN RUBY

C'est à l'artiste toscan Piero della Francesca (1415-1492) que nous devons l'incitation à développer le bref propos suivant, dont le parti pris est issu directement de notre ouvrage : « *Criez et qu'on crie !* », *Neuf notes sur le cri d'indignation et de dissentiment*¹. Son point d'appui : la fresque figurant *La mort d'Adam* sous le regard de sa postérité (chapelle Bacci, Arezzo, vers 1452, [ill. 1](#))². Renforçant l'axe de symétrie de l'œuvre, près de l'Arbre (vibrant)

¹ « *Criez et qu'on crie !* », *Neuf notes sur le cri d'indignation et de dissentiment*, Bruxelles, La Lettre volée, 2020.

² Ne disposant pas des droits de reproduction photographique des œuvres citées, signalons cependant que des visuels s'en trouvent néanmoins aisément sur Internet.

de Vie épanoui en arrière-plan, l'artiste place une femme, toute en bouche et en cri devant la dépouille d'Adam. Que les autres personnages participent non moins de cette situation, de ce drame de la première expérience de la mortalité humaine (non dérivée d'un combat, d'une chute, d'un ordre divin...), cela se saisit aisément dans l'examen, tête par tête, sur la droite et la gauche de l'axe de ces scènes en tri-chronie (passé, présent, futur) sur un même plan, la sorte de galerie de portraits, entre aurore et couchant, accompagnant Ève dans le deuil et les funérailles. Expressions plastiques d'une jeune fille méditant près d'Adam malade, des participants à un rituel de deuil, d'une autre jeune fille aux yeux de jais émue, étonnée face à la mort, etc.

Toutefois, la représentation de cette femme, au centre de la fresque, met spécifiquement la bouche et le cri en avant, engageant à interroger la place et la signification de ce type de figure de désespoir et d'indignation au sein de la fiction artistique³. Une telle interrogation, ajoutant à la thanatologie, peut cependant prendre deux orientations.

En se déprenant un peu du contenu esthétique et de la facture de l'œuvre, la première orientation, culturelle, impose un renvoi à une explicitation du thème, notamment par les textes sources en esquissant le motif : la Bible (*Genèse*) et *La légende dorée* (1261) de Jacques de Voragine. C'est éventuellement une direction d'analyse. Elle favorise l'identification des personnages : Adam, Ève, Seth, l'ange saint Michel, etc. Elle permet surtout de conférer un fondement pédagogique et cognitif (dans l'histoire religieuse) à cette fiction du décès du premier humain après la

³ Cette question de la finitude et/ou de la mort faisant l'objet de nombreux autres traitements, ne passant pas par la bouche et le même type de cri, dans l'histoire de l'art. Pour mieux prendre des distances avec le propos engagé ici, on peut se pencher, par exemple, sur les œuvres actuelles de Christian Boltanski, notamment *Après*, *Personnes*, etc.

Chute. Cette orientation est cependant restrictive, puisqu'elle entretient le présupposé courant d'une peinture qui *imite* un propos originel. Il faudrait donc adhérer encore à l'idée d'une œuvre d'art qui rejoue sans cesse et parfois surjoue le très ancien rapport image-vérité en laissant croire qu'il serait nécessaire de comparer encore une source pensée et sa reproduction imagée – comparaison qui a servi longtemps à juger les œuvres d'art et à les valoriser ou rejeter. Enfin, cette orientation néglige entièrement la part propre de la Renaissance dans la construction de la notion de finitude⁴ qui n'est pas une simple prise de conscience de la possibilité d'un partage radical vie/mort, donné comme punition de la Faute, mais englobe les pratiques du deuil et les répercussions en soi et dans l'organisation de son existence de ce type de mal qu'est la mort de l'autre ou sa propre mort.

La seconde orientation, la nôtre, se concentre sur cette figure plastique de femme en bouche et en cri dans un des arts⁵. Elle se soucie alors de cette présence indignée, au centre de l'œuvre, de la bouche dans l'art peint, à l'aune d'une inquiétude qui ne se contente plus d'un condensé de théologie : à partir de quand dater vis-à-vis de la mort la solution présente dans la fresque, pourquoi cette focalisation sur la bouche en expression de cri que ce soit afin de signifier la finitude ou autre chose, quelle importance lui prêter dans la formulation de la perspective ainsi que

⁴ Ce qui est d'autant plus problématique que la conscience biblique de la mort ne fonctionne ni comme la conscience de la finitude, ni comme la tentation romantique d'en abolir le fardeau. Pour l'histoire, cf. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, 1935, Paris, Livre de poche, 1994. En philosophie (la vie accède à l'expérience de la vie par la mort), cf. Max Horkheimer, *Notes critiques (1949-1969)*, 1973, Paris, Payot, 1993, p. 245 et 296. Il en va de même quant au thème de la bouche qui nous préoccupe. La Renaissance a considéré qu'il était important de faire de la bouche un blason autour de la finitude. C'est ce qui est interrogé ici.

⁵ C'est dire si nous limitons bien notre propos aux représentations, présentations ou performances de bouches en cris (sachant que la douleur peut se représenter aussi autrement). Il n'est pas question de géologie, de psychanalyse, etc., dans notre propos, tous domaines pour lesquels la bouche a aussi de l'importance. Pas plus qu'il n'est question de chacun des arts possibles. Depuis l'avènement du cinéma, la bouche en cri peuple les écrans. Nous n'en parlons que par allusions. Nul ne peut croire cependant que nous négligeons ces autres terrains.

de la symétrie⁶, et quelle en est l'originalité voire la descendance ? Une telle inquiétude proprement picturale est redoublée par un souci propre à l'art d'exposition, insistant cette fois sur la réception de l'œuvre : est-ce qu'un commentaire sur la bouche en cri a déjà trouvé un/des auteurs ? Comment et pourquoi laisse-t-on souvent de côté cette configuration de la bouche dans son regard de spectateur ? Question motivée par l'étonnant constat selon lequel le regard sur la bouche dans les œuvres d'art est le plus souvent réduit à un commentaire superficiel (repoussant ! désagréable !...), au détriment d'une analyse des conditions de sa convocation. Étonnement qui pousse à déceler là quelques raisons. Lesquelles ?

LA BOUCHE ÉMANCIPÉE PAR LE CRI ET SON ADRESSE

Une précaution cependant : cet essai se range d'autant moins sous la coupe des éthiques du visage qu'il n'y est pas question du rapport à l'autre sous une loi morale inconditionnée, même si le visage et la bouche participent d'une contrainte spécifique identique : « je » ne peut voir moi-même ni mon visage, ni ma bouche ; cela implique la place de l'autre⁷. De surcroît, si la bouche est sans aucun doute inséparable du visage, l'analyse de la fonction de la bouche dans la peinture, avec son histoire propre, ses différents codes expressifs dans le cas qui nous occupe, et ses régimes de représentation ou de présentation (voire de performance, de nos jours), ne remplit pas le rôle dévolu à une appréciation morale du rapport à l'autre, dans des situations concrètes, même si cette indignation spécifique revêt un aspect moral.

⁶ Sur cette notion de symétrie en art, Cf. Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 44, 213-14 ; Georg Simmel, *Esthétique sociologique*, Paris, MSH-Laval, 2007, p. 20.

⁷ Ce qui se dit à partir d'une considération sur l'œil chez Platon, *Alcibiade*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1954.

Plus précisément, la narration en jeu dans *La mort d'Adam* sous le regard du groupe clanique, peinte par Piero della Francesca, impose une réflexion sur la bouche conçue comme enjeu artistique de l'art d'exposition, représentatif ou non, et comme signification.



Quel enjeu artistique ? C'est là toute la question posée par le dessin ou la facture d'une bouche qui fait trou pour le regard, et dont la béance ne peut être obturée. D'une bouche adressée au regard des

spectateurs et appelant la reconnaissance de ce dont elle parle, en creusant l'œuvre et en entraînant le regard des spectateurs au plus lointain. Ce que Masaccio, par exemple, avait devancé en 1427, dans sa fresque non moins renaissante *Adam et Ève* (chapelle Brancacci, Florence), avec une Ève bouche ouverte, mais en affliction et interrogation après le paradis perdu (III.2). Enfin, d'une bouche en cri qui ne peut être rangée sous le signe de l'indifférence ou de l'impossibilité d'entendre (malgré le paradoxe d'un cri peint, donc sans son) ce qu'elle a à dire.

Quelle signification ? Celle de la double césure démoniaque-humain et nature-culture d'abord, insistance étant mise à la fois sur la bouche *et* sur le cri, dans les circonstances décrites. La bouche dont il est en effet question n'est ni la bouche des démons médiévaux (bouche distendue, multitude de replis, gueule d'enfer et damnation), ni uniquement la bouche « naturelle », celle qui saisit, déchire et avale sa proie. Ce n'est pas cette bouche dont les

humains ne peuvent se passer – ils ne se posent même pas la question de savoir s'il faut manger ou non par la bouche (malades et perfusionnés mis à part) –, ils mangent par elle (nature). La dimension de la culture commençant avec le « manger quoi ou qui ? », « manger quand ? », « manger bien », etc., toutes dimensions dans lesquelles l'autre est engagé⁸.

La signification, dans l'œuvre profilée ici, émane d'une bouche bien trempée qui respire, aspire et souffle, expire (sans handicap, si l'on veut évoquer celle de *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo, 1869). Elle crie aussi. Devant un mort, elle profère une indignation humaine. Elle tient à la culture, à l'adresse aux autres dans un culte des morts rassemblant la communauté. Comme si c'était par le cri adressé que la bouche devenait vraiment humaine, utilisant alors la voie de la parole, dans laquelle naissent aussi bien les oracles, les cris, la poésie des mots et les discours⁹. La bouche en cri devient ainsi passage (du souffle) et relation (à l'extérieur). Introjection (mais c'est aussi le cas des représentations renaissantes de la « Furia ») et projection, sans doute.

La bouche, comme le cri, ont pu longtemps être rejetés du côté d'une communauté entre animal et humain. Georges Bataille installe encore ce couplage bouche et cri à la frontière des deux règnes : « Chez les hommes civilisés, la bouche a même perdu le caractère relativement proéminent qu'elle a encore chez les hommes sauvages. Toutefois [...] dans les grandes

⁸ Ce qui implique une réflexion sur la dimension carnivore (cf. Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1819-1823). Cf. Jacques Derrida, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet » in *Points de suspension. Entretien*, Éditions Galilée, 1992, p. 123. Disponible sur : https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida_manger.htm Mais cela implique aussi une réflexion sur les rituels de bouche, chez les philosophes, pour la part qui nous revient.

⁹ Selon les propos de Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle* (Livre XI), et « Voyez par exemple avec quelle sincérité on prononce le mot miasme. N'est-ce pas une sorte d'onomatopée... du dégoût ? Toute une bouchée d'air impur est rejetée et la bouche se ferme avec énergie », Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 76.

occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer des dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. [...] Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale*. [Mais l'homme civilisé adopte normalement une autre attitude] d'où le caractère de constipation étroite d'une attitude strictement humaine¹⁰. »

Mais la bouche en cri dans l'art prend un tout autre tour. Le cri d'indignation devant la mort émancipe la bouche de toute démonologie et animalité.

CONFIGURATION DE LA BOUCHE EN CRI

Une telle émancipation de la bouche en cri semble donc commencer avec la Renaissance. En effet, cette bouche en cri et en fresque définit quelque chose de nouveau qui tient au rapport de l'humanité à elle-même, dans un écart avec le religieux médiéval (le Ciel est désormais vide, d'autant que le dispositif perspectif unifie les espaces séparés du ciel et de la terre). La configuration présentée souligne la propension de l'humain à crier à partir d'un tel objet (lui-même, et ici devant la mort du premier homme), et d'un type d'expression (femme, bouche et geste des bras). Elle souligne cette inclination en donnant à voir un rapport de l'humain à soi-même – il est ici sujet et objet de sa réflexion –, adossé moins à une mort quelconque qu'à la conscience de ce qu'implique son rapport à la mort (donc la finitude) : le

¹⁰ Georges Bataille, article *La Bouche : Premiers écrits*, Paris, Gallimard, I, 1970, p. 237-8.

deuil à faire, la réorganisation du monde après une disparition, la reconstitution de la communauté, etc. Que peut-doit désormais accomplir une humanité constituée d'individus liés entre eux non pas par un sacrifice (thème chrétien par excellence, par le sacrifice du Christ, et qui relie au monde Grec (Iphigénie...)), mais par l'exigence de faire communauté devant la mort de l'un d'entre eux (qui plus est, le premier) ? Que l'artiste donne à sa fresque une dimension stoïcienne, si l'on en croit l'analyse, par certains historiens d'art, des deux personnages qui terminent la fresque sur la gauche, sans doute. Encore le traitement de la mort indique cela pour partie, puisqu'il ne renvoie ni à une étape, ni à un passage, etc.

Toujours est-il que ce que dispose cette bouche en cri, ce sont quatre dimensions :

- L'individualité par le cri d'indignation ;
- L'appel à des raisons de vivre à partir de la finitude et de la relation au corps ;
- Le commerce des regards formant communauté ;
- Un modèle de l'art d'exposition bientôt classique.

Dans cette fresque, la place de l'individu est patente. Chacun, en personnage, est identifiable. Chaque individu déploie une attitude différente, dans cet ensemble qu'est cette communauté (famille, conjoints extérieurs, monde global) : cri, pétrification, réflexion, douleur sidérée, etc. C'est en chacun que le cri, la douleur, s'expose, extériorise la monade qui ne peut demeurer enfermée sur soi-même. L'humanité ne communique pas en une douloureuse fusion ouverte sur un Ciel qui devrait accueillir la créature. Cette humanité-là est constituée d'individus aux mouvements de corps divers. C'est entre eux que se joue à la fois la communauté et le rituel culturel du surmontement d'un mal spécifique par l'enterrement.

À cela s'ajoute que le cri dans et par la bouche insiste sur le corps humain. Où l'on retrouve sans doute aucun le parti pris stoïcien de Piero della Francesca, mais plus sobrement un parti pris en écart par rapport au dualisme âme-corps habituel dans ce contexte, ou du moins modérant le dualisme si on y adhère encore, et si l'on veut « rendre les affects de l'âme par le mouvement des corps »¹¹. La bouche ouverte rend le corps présent, achève de lui donner la forme de la douleur¹². Cette insistance est évidemment corrélée au thème de la mort (du corps et de l'enterrement du corps), qui lui-aussi accentue le poids du corps dans cette conception de la finitude.

Au demeurant, pour en accentuer pleinement le poids, la bouche en cri constitue un trou aux contours ménagés par des dents et une langue, et se trouve reliée aux yeux¹³, de telle sorte que l'ensemble fonctionne comme abondance de signes de douleur favorisant la lecture du drame (Ô Francis Bacon). Sur deux plans : celui de l'individu, puisque chaque personnage pose la douleur différemment, et celui de la composition qui joue du rapport entre l'individu et le groupe entier, la communauté de référence. Le système ainsi formé : bouche en cri, dents, langue, yeux, cheveux qui ondulent sur le front, déploie la série dramatique par le mouvement provoqué. Il rend possible un inventaire des sentiments grâce à chaque personnage qui en met un en scène.

¹¹ Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1439-1441, Paris, Allia, 2007, p. 56, 59.

¹² Les approches pouvant différer. Alberti (*op.cit.*, p. 57) voit cela autrement : « Nous voyons comme les tristes, angoissés, assaillis par les chagrins, tombent dans une stupeur de tous les sens et de toutes les forces, et comme ils se replient sur leurs membres pâlis et défaillants, jusqu'à ne plus bouger ».

¹³ Occasion d'un beau problème pictural : le noir des yeux et le noir de la bouche, en quoi différent-ils ?



Une sorte de modèle de réaction devant un mal est ainsi mis en place à la Renaissance, qui ne cessera plus d'être travaillé, codifié et reproduit par la suite. De telles bouches en cri, celle-ci est toute à une souffrance sans cause apparente qui traverse la face entière du menton aux cheveux (Leonard de Vinci, *Étude de tête*, 1504 ; Guido Reni, *Tête d'homme*¹⁴, autour de 1620) (Ill. 3) ; cette autre est le produit d'un double mal, physique et moral (Giulio Romano, *La chute des Géants*, 1532, Mantoue, Palais du Té) ; celle-là est plus rigoureuse parce qu'elle rentre dans les canons fixés par son maître (Charles Le Brun, *Études de cris* sous le mode de la passion) ; une autre, peinte, est plus tragique, en requête de secours et adresse à celui qui perpétue un mal (Caravage, *Le sacrifice d'Isaac*, 1603) ; et la suivante, d'une plastique plus moderne, est toute en poussée d'une torsion expressive (Auguste Rodin, *Le cri*, 1886), tandis qu'une autre encore, monumentale, pousse un cri de guerre destiné à entraîner des volontaires dans la défense de la patrie (François Rude, *La Marseillaise*, 1833-1836, Ill. 4, p11), et que lui répond l'exultation du cri de terreur de la mère devant les maux provoqués par les bombes (Pablo Picasso, *Guernica*, 1937).

¹⁴ Notice du Louvre, cabinet des arts graphiques : « L'étude de la figure descend jusqu'aux épaules : la tête tournée vers la droite, de trois quarts, est penchée en arrière, le cou est vu en raccourci. La bouche grande ouverte ainsi que les yeux révoltés témoignent de la souffrance de ce personnage qu'on a l'impression d'entendre crier. L'intensité est telle que la douleur devient spasme et que les traits du visage se muent en une grimace de laideur. La description précise et véhémement de l'homme est centrée sur la bouche : tout l'élan des plis semble engendré par cette partie entièrement sombre. »



Ce qui signifie que ces bouches en cri apportent ainsi une contribution décisive à l'exploration du vide spécifique à l'art classique. Un triple vide. C'est le vide instauré dans la fresque ou la peinture ou le dessin, en mode d'affirmation séculière, rejoignant ainsi les considérations de la physique (l'univers n'est plus peuplé d'anges, mais corps, mouvements et lieux dans le vide), comme celles de la philosophie

renaissante, passant du cosmos clos à l'univers infini. Il est aussi ce vide qui autorise le mouvement des personnages, l'entre-deux à partir duquel les figures s'autonomisent (distance) et permettent de poser le problème de la rencontre ou de la communication (proximité), à l'instar des atomes/monades d'Épicure et de Lucrèce¹⁵. Il est enfin synonyme de la force d'un vide plus philosophique, qui se déplace de la simple absence à la vacuité infinie.

LA FINITUDE AU CŒUR DE L'ŒUVRE

Il reste que la femme en bouche et en cri de Piero della Francesca promet encore d'autres choses, reprises dans des œuvres ultérieures. Sa présence frontale au centre de la fresque, ses bras aériens étendus (en rappel de la Croix) servant de balancier afin d'équilibrer la scène en symétrie,

¹⁵ Ce problème de « la place vide », ainsi que l'écrit Leon Battista Alberti, *op.cit.*, p. 55, est décisif dans les nouvelles lois de la composition, elle tient la juste mesure entre la solitude (des personnages) et la profusion confuse. Ce qui relie notre propos à celui de Georg Simmel, à propos de la *Cène* de Léonard de Vinci : « Pour la première fois ici est éveillée dans un portrait de groupe cette totale liberté intérieure des personnalités par laquelle la Renaissance a triomphé des contraintes pesant sur l'homme du Moyen Âge [...] » (*op.cit.*, p. 54).

et élevés jusqu'au niveau de la bouche en dépliant le corps, mais sans contorsion, lui confèrent une dignité dont l'expression est propre à dire le deuil et la participation de chacun(e) au culte des morts dans la communauté, par un art contenu dans la mesure et la manière du vocabulaire pictural de l'époque.

Dans cette composition, c'est même la bouche en cri qui occupe le centre de symétrie de l'œuvre, en une béance, nous l'avons dit, qui résiste et fait trou pour le regard du spectateur. En la rendant intelligible, cette bouche organise l'œuvre entière. Quoique le double axe de symétrie-bouche ne vaille pas pour toutes les œuvres citées ci-dessus dont certaines, justement, décalent la symétrie ou la récusent afin de donner une autre intensité au mouvement de la bouche. Il n'en demeure pas moins que cette bouche en cri donne forme et sens au désespoir devant la mort humaine, telle que conçue par le peintre. Mais elle ne peut construire cet effet qu'à partir du moment où elle répercute le cadre général fixé, ici par l'architecture, qui par ailleurs impose une lecture de droite à gauche compte tenu de la disposition de la fresque dans la chapelle. Cadre à partir des limites duquel les symétries s'organisent. La position de ce point central, en axe de balance, appelle à ordonner le regard.

Et plus largement, il prête donc à une archéologie de la perspective. C'en est bien l'époque, elle qui met le spectateur au droit de l'œuvre. Mais Piero della Francesca en saisit plus largement les effets induits sur les spectateurs. Gardons-nous de reprendre dans cet article la théorie générale d'une perspective qui offre au regard une puissance d'horizontalité¹⁶. L'exercice de l'œil sur la fresque de Bacci rend encore plus aisément compte

¹⁶ La bibliographie sur ce plan étant gigantesque, nous nous contentons de citer un des derniers ouvrages parus sur ce thème : Emmanuel Alloa, *Partages de la perspective*, Paris, Fayard, 2020.

des lignes qui déploient aussi ce dispositif à partir de la bouche conçue comme machine à représenter une certaine expérience du regard, à partir de la Renaissance. Comme si la bouche creuse, obligeait à reconnaître que l'humanité n'a pas d'autre horizon que celui de la communauté (de l'espèce, d'une cité), dans la mesure où elle n'en appelle pas au Ciel, mais s'adresse à la descendance. Par la bouche, la perspective dans la fresque devient motrice d'une horizontalité dont nous sommes invités à recevoir la leçon : celle de la finitude.

Enfin, le parallèle entre la femme en cri et l'arbre de vie ne se contente donc pas de disposer les trois scènes du vieillissement, de la préparation à la mort et du deuil en une quelconque *imitation* du texte-source. Elle détaille cette finitude nouvellement conçue, laquelle ne réfère pas uniquement à la limitation de l'existence dans la durée, mais aussi à la puissance de maux humains et la dignité que ces humains veulent préserver. La notion de finitude, précisons-le d'emblée, n'est pas seulement plus moderne que celle de « destin » (l'*anankè* grecque) ou de « vanité » (médiévale). Elle évite de faire de la condition humaine mortelle un manque (de l'éternel), le résultat d'une Chute ou une faute ; elle intègre le mal à cette condition.

La finitude est ce que sont les humains, elle aiguise leur lucidité et leur dignité¹⁷. Bien sûr, il convient de noter que si toutes les bouches en cri ont un rôle dans les constructions de la perspective, elles ne participent pas de cette seule thématique de la finitude. Ce rôle dans la perspective fait de la forme artistique de la bouche et du vide la propriété de l'évolution

¹⁷ De là deux manières de poser le problème : celle de René Descartes : poser la finitude dans le rapport à une divinité (l'infini même), et donc en faire un phénomène négatif ; celle de Immanuel Kant : poser la finitude sans rapport à Dieu (un entendement infini), mais comme rapport positif aux limites de l'humain et à sa capacité à travailler ces limites (à en faire quelque chose).

ultérieure de la peinture. Quelques trois siècles plus tard, la querelle autour de la bouche en cri de *Laocoon*, cette statue romaine, mais reprise aux Grecs, découverte en Italie, donne à cette configuration un attrait plus esthétique qu'artistique (puisque la souffrance y est cette fois un sort imposé du dehors) (Ill. 5). Lorsque Johann Joachim Winckelmann publie ses *Réflexions sur l'imitation (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, 1755), la description de la bouche du prêtre de Troie déplace la perspective de la finitude au sublime. Non seulement la bouche en cri reste un organe stratégique, mais elle fonde son interprétation du sublime à partir d'une difficulté esthétique. Laocoon (en sculpture) peut-il crier ? Dans le texte de référence (*L'Énéide*), Virgile chante un « cri effroyable ». Mais à y regarder de près, l'ouverture de la bouche dans la sculpture ne permet pas le cri. Il s'agit plutôt d'un soupir timide et angoissé.

Cela étant, la deuxième version de son ouvrage (1764), rédigée à Rome au contact direct du groupe du Belvédère, donne de cette même bouche une description infiniment plus détaillée morphologiquement. La bouche est certes ouverte, mais d'une manière qui exprime la plainte angoissée et la douleur plutôt qu'un cri puissant. C'est là une expression « fort naturelle et raisonnable », car une douleur intense ne permet pas d'ouvrir grand la bouche, dans la mesure où elle tend les nerfs et les tendons. Une bouche plus largement ouverte serait ainsi l'expression d'une frayeur et non la représentation véritable de la douleur.

C'est ensuite Gotthold Éphraïm Lessing, dans son *Laokoon* (1766¹⁸), qui revient sur l'affaire. Si le sculpteur avait fait au prêtre de Troie une bouche béante, en cri, selon les indications de Virgile, le groupe aurait confiné à la

¹⁸ Gotthold Éphraïm Lessing, *Laokoon* Paris, Hermann, trad. fr. de l'Allemand par Courtin (1866), 1990.

laideur. Il aurait produit un effet choquant. En quoi, on peut prouver que la peinture ne peut faire la même chose que la poésie. La poésie dit : il crie ; le sculpteur réalise une bouche entrouverte seulement...

La bouche en cri et béance persévère à susciter l'interrogation.

LA VERTU SUSPENSIVE

Loin de ne voir en ce dernier développement qu'un détour anecdotique, il convient d'y observer la nécessité de commenter maintenant une dernière dimension de la figure de la bouche en cri. Elle nous conduit à pivoter autour de l'axe central de l'art d'exposition, le rapport entre l'œuvre et la/le spectatrice-eur, et laissant de côté l'œuvre, à s'inquiéter du regard du-de la spectateur-trice. C'est bien ce que sont Winckelmann et Lessing : des spectateurs.

Ce pivotement tient déjà sa signification de la figure classique en peinture de l'admoniteur¹⁹ – ce pédagogue de la perspective –, lorsque celui-ci est proposé en bouche et cri dans un tableau. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs figures féminines (ce qu'il conviendrait d'interroger aussi). Le thème de l'enlèvement des Sabines a été propice à la manifestation de cette figure directement attachée au regard du spectateur, qu'elle l'appelle, le renseigne, le pousse à une émotion ou une autre au droit de la toile. Nicolas Poussin, déjà, dans *Le massacre des innocents*, en 1625, distribue regard, cri et admonition sur plusieurs personnages, donnant ainsi à la bouche en cri l'importance d'une résistance à l'encontre de la violence d'un pouvoir. D'une

¹⁹ Lequel est ainsi défini par Alberti, *op.cit.*, p. 58 : « Ensuite, dans une histoire, me plaît la présence de quelqu'un qui avertisse les spectateurs de l'événement, qui les invite de la main à venir voir, ou bien comme s'il voulait que l'affaire demeurât secrète, qui empêche d'un air menaçant de s'approcher, et en roulant des yeux farouches montre un danger ou quelque merveille, ou bien encore qui engage par ses gestes à rire ou à pleurer à l'unisson ».

manière ou d'une autre, ce travail a bien participé à déplacer l'histoire de la bouche peinte de l'époque médiévale – là où le seigneur doit la bouche et les mains à son suzerain, où l'on rencontre la bouche hurlante dans les enfers, celle dont Michel Ange est encore tributaire dans la fresque de la Sixtine, 1536 – à l'époque classique, puis à l'irruption de la bouche en activités sociales et politiques. Et lorsque Jacques-Louis David peint *L'intervention des Sabines*, en 1796-1799, il place la bouche en cri et ad monitorat au cœur d'une réflexion politique portant sur les antagonismes humains, la violence, le rôle des femmes, etc. C'est alors le cri de la victime qui vient en avant, mais la victime d'une cause humaine, la guerre, la lutte à mort pour le pouvoir ou, ici, d'ailleurs, le pouvoir sur les femmes.

La bouche accède ainsi à une vertu suspensive, du côté des spectateurs. Entendons par là que sa configuration (sa figure et sa place sur la toile) n'a plus rien de théologique, arrête le regard et l'oblige à s'interroger sur la signification de l'horreur affichée par sa béance. Humaine trop humaine. David combine ainsi, par pluralité de personnages, les acquis de Piero della Francesca : la bouche, le cri, les dents, la langue, les bras, et plus globalement le trou creusé dans la toile.

Il faut donc y revenir encore. Ce trou peut être enrobé dans des gestes divers, en sus de relever de pratiques artistiques multiples, art public compris où il habite l'espace de la relation au passant (Gerhard Marcks, *Der Rufer, Le crieur*, 1966-1989). Il peut viser le triomphe politique, le cri rituel pour appeler tel ou tel personnage, le rugissement de victoire, la foule en cri, etc. Cela dit, dans tous les cas, il fascine.

Et, il mérite qu'on s'y arrête à deux titres. D'une part, sur le plan esthétique, pour reprendre la question du plaisir esthétique devant un spectacle de mort et de désespoir. Vieille question qui se concentre sur la notion de fiction. L'œuvre d'art ne donnant pas à voir un spectacle réel suscite un plaisir devant le déplaisir qui insiste fortement sur le statut de l'art. Pour en donner encore le principe général, citons trois propos, portant sur cette question. C'est René Descartes (1596-1650), qui retient bien dans l'art d'exposition la corrélation œuvre-spectateur (on ne parle pas à l'époque de la spectatrice) : « Lorsque nous lisons des aventures étrangers dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelque fois en nous la tristesse, quelquefois la joie ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination : mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse, que de toutes les autres passions »²⁰. Puis Denis Diderot (1713-1784), qui précise que l'admiration pour une œuvre ne dépend pas de son thème, autrement dit plaisir et déplaisir manifestent ce que ressent le spectateur²¹. Enfin, Immanuel Kant (1724-1804), qui synthétise l'optique classique, en précisant que le plaisir ou déplaisir du beau découle de la place du spectateur : « Le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir *de manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. » (*Critique du jugement*, § 5). Dans la formulation kantienne, la forme pure du sentiment qui doit éclore est plaisir ou déplaisir pris de manière désintéressée à la réception d'un objet sans finalité autre que sa beauté.

²⁰ René Descartes, *Traité des passions*, 1649, Paris, Gallimard, Pléiade, 1953, § 147.

²¹ Denis Diderot, *Salon de 1763*, à propos de *La Raie* de Chardin. Il admire la manière du peintre qui l'emporte sur le dégoût pour le poisson : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang, etc. »

D'autre part, il convient de s'y arrêter sur le plan philosophique. La fascination en question n'aurait-elle pas quelque chose à voir, au-delà du sentiment esthétique, avec la condition humaine, et la fonction de la béance ou du vide dans l'existence humaine, qu'elle s'expose en appel ou en constat. Ce serait alors l'artiste Absalon – dont le nom seul circule entre la Bible



(*Second livre de Samuel* : 2 S 18 à 19, 1) et William Faulkner, *Absalon, Absalon* – qui offrirait les linéaments d'un commentaire général sur ce point, dans sa vidéo *Bruits*, 1993 (Ill. 6). Le cri humain, là où l'effroi et la révolte se combinent. Le cri reçu moins

d'Absalon que par une vidéo organisée par lui criant, pour mieux rester dans le cadre de l'art (d'exposition).

N'étant pas un enregistrement-surprise, cette vidéo organise l'image autour d'un visage (masculin, cette fois) criant surgissant de nulle part, et confère au son une présence entière. Un visage enfermé (emmuré) dans le cadre de l'écran, et entraîné à une répétition infinie. C'est la tension du cri qui prime mais sans réduction à la bouche. Tout le visage est cri, tout un visage humain est cri. Et le cri n'a pas de cause immédiate, sinon le renvoi au fond blanc. Certes, cette vidéo s'intitule *Bruits*, mais cela est justifié, classiquement, puisque le cri relève d'une voix poussée à l'extrême. Il fait du bruit. Du coup, Absalon insiste sur le fait que ce bruit (toujours méprisé) est signifiant : un cri, la présentation (et non pas représentation) du cri nu ou la présentation nue du cri, comme événement observé par le spectateur après coup (en vidéo). La bouche en cri n'est plus que sa présentation différée.

Ce déplacement vers la vidéo donne de surcroît au cri une autre présence que dans la peinture ou la sculpture : dans la durée (insister sur la fonction pérenne de la vidéo alors que le cri même ne peut durer). Et surtout : une présence double, image et son. Le son est attendu et peut être entendu comme sculpture sonore.

En somme, le moment est bien venu d'associer à ces explorations artistiques de la bouche, une tentative plus philosophique d'en esquisser la considération, tout en s'appuyant sur ces arts plastiques qui fournissent une inépuisable source de réflexion scientifique. Qu'est-ce qui entre et sort de la bouche humaine en cri ? Il faut, pour répondre à la question, se pencher sur les représentations-présentations ou performances sur ce thème. Mais il faut aussi élaborer les questions qu'elles formulent : sur le partage radical (vie-mort), le statut de l'humain et de la dignité notamment dans le deuil et les funérailles, les rapports de la nature et de la culture, les rapports entre les humains (préservation de l'espèce, commerce des regards et organisation de la cité), etc. Par le fait que le cri se fait expression de la bouche, du visage et du corps entier, il prend sens dans la distinction entre cris humains et cris non-humains. Il renvoie à une adresse aux autres, motivée par des circonstances particulières (la mort, la guerre, la furie, la condamnation..). Le corps, l'autre et le contexte dessinent ainsi un portrait spécifique de l'humain.

ICONOGRAPHIE :

III-1 : La mort d'Adam, © [Web Gallery of Art](#)

III-2 : Masaccio © [akg-images/Rabatti & Domingie](#)

III-3 : Guido Reni © Louvre, Cabinet des dessins

III-4 : Rude © [davidbornes.com](#)

III-5 : La bouche en cri de *Laocoon* © 2005 Sergey Sosnovski

III-6 : Absalon © [pointopoint.blogg.org](#)