

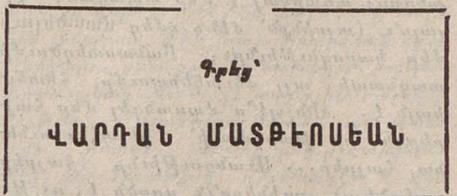
կամ անոնց միայն չլինում են հետեւեւ... եթէ զինքը ստիպեն մտիկ ընելու եւ...

Լ. ՏԸՌԵԼԷ ԵՐԿՈՒ ՆԱՄԱԿ ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆԻՆ

(...) Մանկավարժը որքան ալ եղափոխուած եւ զանազան անուններ առած...

Չենք զիտեր թէ այս շարժումը որեւէ ներգործութիւն ունեցած է ընթացողներու քանակին վրայ...

է 1937 Փետրուարին, վէպին նկարագրուած անցողիկ անհասկացելի մեղ-նումէն անմիջապէս ետք...



կցորդ էր, արդէն գրած եւ հրատարակութեան ներկայացուցած էր «Երկուսը»...

Պուէնու-Ալիսիա Ա. c/o Ionian Bank : Corfu, Greece

(1) Oeuvres de Pestalozzi traduites en français : Fables de Pestalozzi (Centre Pestalozzi, Yverdon)...

Sur les pas de Pestalozzi (ouvrage collectif, à paraître fin Février), guide historique et touristique — Centre Pestalozzi d'Yverdon;

Michel Soëtar : Pestalozzi (PUF, 1995); Michel Soëtar : Pestalozzi ou la naissance de l'éducateur (P. Lang, 1981);

Daniel Trölder : Philosophie und pädagogik bei Pestalozzi (Haupt, Bern, 1988);

Françoise Waridel : Le premier institut suisse pour enfants sourds-muets (Centre Pestalozzi);

Collaborateurs et élèves :

Ramsauer : Dans l'amitié de Pestalozzi (Centre Pestalozzi, Yverdon);

Lettres des enfants Jusliien (Centre Pestalozzi);

(2) 1996, Année Pestalozzi, nombreuses manifestations :

14 janvier : Fête commémorative à Zurich — Ouverture des expositions.

15/17 janvier : Symposium international à Zurich.

26 février : Conférence de Daniel Hameline à Yverdon-les-Bains.

Du 1er au 5 mai : Stand Pestalozzi au Salon du Livre de Paris.

Du 9 au 11 juillet : Université catholique de l'ouest Pestalozzi.

9 novembre : Clôture à Yverdon-les-Bains.

Contacts : Centre Culturel Suisse — 34, rue des Francs Bourgeois — 75003 Paris

Yverdon-les-Bains - Suisse Centre Pestalozzi — CP 138 — CH 1400

Le Pestalozzianum — Beckenhofstrasse 31/35 - 8035 Zurich - Suisse.

ողջոյնի աղաղակներ. Նէնսի, Լեսլի, ձեռքի, մայրս(6), եւլն: Իվընս կը խնդրէ բաւ ձեզի թէ ինքն ալ 40.000 բառ գրած է: Շուտով պիտի հանդիպինք, այդպէս չէ:

Չերդ խորունկ հրճուանքով՝ Լատի Տրուէլ

The British Embassy Belgrade Յուլիս 2 [1951]

Միրելի վարպետ, Շատ կը ցաւիմ լուռութեան համար բայց արագ ու հեռու ճամբորդութիւններու մէջ էի, այս երկրին ներսը եւ դուրսը: Յաջողեցայ տասը օրուան արձաքուրդ ունենալ Լոնտոն, ըլլալու համար երբ Իվը(7) պղտիկ աղջիկ մը աշխարհ բերաւ՝ չինական իւրայատուկ դիմապատկերով, որ ժամանակաւորապէս կը կոչուի Սաֆօ ձէյն -մի' հարցնէք ինչու: Միջոցին, ես անշուշտ շատ կարճ կեցութիւն մը ունեցայ Լոնտոն, ունկնդրելիք քանի մը դաստիարակութիւններով, եւ հարգել ազատ ժամանակ՝ Իվի հետ հիւանդանոցը ըլլալէ զատ: Դիմում ըրած եմ, Օդոստոսին լրացուցիչ արձակուրդ ունենալու համար: Շատ կ'ուզէի կրկին Իսկիա գալ այս տարի, եւ կը սպասէի իմանալու թէ ի՞նչ էր Իվի կարծիքը այդ մասին: Սակայն, կը մտածեմ որ ան դէմ ըլլալու է դաւաճարին, պարզապէս որովհետեւ շատ դժուար է ճամբորդել այդքան պզտիկ երախտով - ուրեմն Օդոստոսի արձակուրդս Լոնտոն պիտի անցնեմ եւ սպա ուղղակի այստեղ վերադառնամ: Շատ ախտասուի է, որովհետեւ կը նշանակէ որ ձեզ երկուքդ պիտի չտեսնեմ այս ամառ, բայց ուրիշ ճար չկայ: Ի՞նչ կը մտածէք սակայն, ու շանն շարք մը վեներիկ անցընելու մասին: Մենք կըրնանք Պելիքատէն մէկ ու կէս օր քշելով հասնիլ, եւ սքանչելի քաղաք մըն է քանի մը օր անցընելու համար, նկարներ եւ Չենցանօ ճաշակելով: Աւելորդ է բաւ, թէ ոչ մէկ գործ ըրած եմ, բայց երկուերեք յարգելի ջերթուածներէ որոնք ընդունուեցան թայմզի եւ NWS-ի կողմէ, եւայն: Կը յուսամ Սեպտեմբերի վերջերք բաւարար նիւթ ունենալ գիրքի մը համար: Կրնա՞ք զրկել ինծի Deus Loci-ի(8) պղտիկ ծրար մը լոնտոնի ճամբով կամ ապահովագրելով թղթատարով: Ամերիկացիները սկսած են հետաքրքրուիլ անով եւ կը խորհիմ որ կրնամ քանի մը տոլար շահիլ: Այստեղ կեանքը - լաւ, պէտք չունիմ ձեզի բացատրելու, դուք զիտէք: Ինչպէ՞ս կը նախանձիմ ձեր հանգիստ կեանքին՝ Պրոսպերոյի պէս, Իսկիա: Լաւագոյն մաղթանքներ Յովանին, յաջորդ անգամ որ զինքը տեսնէք: Առայժմ լուր չունիմ ձեր մասին Poetry Review-ին իմ զրկած փորձագրութիւնէն(9):

Լաւագոյն մաղթանքներով՝ Լատի

(1) Գործուի պատճառով, ուր Չարեան ապրած է իր երկրորդ կնոջ՝ Գլիպի Գրեմիսի հետ Գրեմիսի եւ անկէ ունեցած գաւկիմ՝ Յովանի (Իվան) հետ:

(2) Եւանտեայ հանդէս մը, գոր Տրուէլ եւ Չարեան ծրագրած էին հրատարակել 1936-ին:

(3) Հենրի Միլլըր (1891 - 1980), ամերիկացի հռչակաւոր վիպասան, որուն հետ Տրուէլ թղթակցած է անկի բան կէս դար:

(4) «The Black Book», Տրուէլի մէկ վէպը, հրատարակուած՝ 1938-ին:

(5) Տրուէլ ծնած է 1912 Փետրուար 27-ին:

(6) Նէնսի՝ Տրուէլի առաջին կինը, Լեսլի եւ ձեռքի՝ երկու եղբայրները (վերջինը՝ Գլիպիսի գրող եւ բնութագրագետ ձերբակր Տրուէլ, 1925 - 1995):

(7) Իվ Գոնէմ՝ Տրուէլի երկրորդ կինը: Նորածին գաւկիմ անունը վերջնական եղած է:

(8) «Աստուծոյ վայրերը»՝ Տրուէլի Իսկիա գրած ու 1950-ին հոգի հրատարակած վիպերգ մը, 200 ապագանկով:

(9) Լոյս տեսած է Յովանուր - Փետրուար 1952-ի թիւին մէջ:

avant tout une position de maîtrise. Le Musée ne se dresse plus comme le temple érigé dans la culture qui occupant une place significative dans la ville, il cesse d'être l'espace public et l'institution de la culture pour devenir un espace dominié, intérieurisé. L'espace intérieur par excellence, le chez soi. Le visiteur «ins-talle» le musée dans son ordinateur et, par ce geste, il le désacralise. Cette désacralisation —qui contribue bien sûr à flatter le public en lui faisant croire qu'il domine ce qui jusqu'ici l'écrasait— se trouve renforcée par le fait que, dans l'ordinateur, le Musée occupe une place familière à celle de n'importe quel programme, de n'importe quel jeu. Dans l'ordre de l'ordinateur, la hiérarchie des valeurs n'a plus rien à voir avec celle qui semble en vigueur dans la société et contribue à sa cohésion (l'art, la science, la recherche, l'invention, la beauté, l'histoire etc...), la culture n'est ni plus ni moins qu'un CD-Rom, il suffit d'avoir l'équipement technologique adéquat pour

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

posséder. En ce sens, le CD-Rom reprend ce qui avait été lancé avec Beau-bourg et que Jean Baudrillard avait dé-noncé dans ce qu'il appelait l'«effet Beau-bourg», à savoir un piétinement de la culture par un public qui soulage sa conscience de la culture. L'objectif démocrati-que de l'accès à la culture s'est transmuté en réalisation dromocratique et médiocra-tique d'une possession de la culture, d'une culture possédée. Les dépliants vous le di-ment, pour circuler dans le Louvre ou la National Gallery, vous n'avez besoin d'au-cune connaissance de l'art, la seule chose nécessaire est l'équipement technologique, ce n'est pas la mémoire du visiteur qui compte mais bien celle de l'ordinateur. D'une part, le CD-Rom contribue à ali-menter le désir d'un public qui, depuis toujours, ou depuis l'Antiquité grecque, au moins, a voulu croire que la culture devrait pouvoir être accessible sans trau-ma et sans effort et n'a jamais supporté l'idée qu'il existe une compétence en ma-tière d'art et de philosophie et que l'on puisse dépasser le niveau de l'opinion subjective pour ce qui concerne le beau et le bonheur. C'est cette croyance-là que poursuit le CD-Rom-Musée, il renforce la manie de la doxa en jouant sur la confusion entre la maîtrise de la techni-que et l'acquisition du savoir. L'univers bavardage (celui de la doxa) se révèle éminemment en filigrane dans le terme clic, qui étymologiquement nous ramène au bruit («cliquer» = faire du bruit)(4). Nous nous trouvons au cœur du débat qui rapporte Socrate, par la bouche de Théuth et du Roi Ammon, au sujet de l'invention de l'écriture. Comme cette dernière, en tant qu'invention technique permettant l'acquisition de connaissances, qui procure le CD-Rom est l'illusion que le roi Ammon dénonce en ces ter-mes : «lorsqu'en effet, avec toi, ils auront cessé, sans enseignement, à se pourvoir d'une information abondante, ils se croi-ront compétents en une quantité de choses, alors qu'ils sont, dans la plupart, incapables»(5). Nous assistons donc à l'affirmation autoritaire de la doxa s'au-torisant comme savoir par le recours à la technologie. D'autre part, alors même que l'idée de compétence, du travail et du savoir, du moins ruminant des philosophes se trouve ébranlée, c'est elle aussi qui apparaît comme objectif du CD-Rom. Ce que le CD-Rom offre au public pressé de tout savoir et de tout connaître, c'est, à toute allure, le savoir-faire, la compétence dans le domaine de la pratique que les Grecs comparaient à l'art de la navigation. Il n'est donc pas innocent que le terme caractérisant la circulation dans le CD-Rom, «navigation», soit celui-là même qui a servi à décrire l'intelligence pratique, faite de prudence, de rapidité et de jus-tesse du coup d'œil, savoir conjectural que Platon exclura du savoir philosophi-que mais dont Aristote tiendra compte, en admettant, en accord avec la tradition des rhéteurs et des sophistes, une connais-sance de l'inexact, cette «métis» ou intel-ligence de la ruse incarnée par Ulysse. Le médecin, le politique et le navigateur sa-vent lire les signes et les marques en vue d'atteindre le but qu'ils se sont fixés, et c'est bien la notion de but, de visée et de

cible qui demeure essentielle dans la na-vigation (maritime, médicale ou politi-que), un pilote «doit être capable de viser juste»(6). Il va sans dire que le CD-Rom ne pourra jamais procurer à l'utilisateur un but et que la visée du visiteur doit donc préexister à l'utilisation du CD-Rom pour qu'il y ait navigation et non errance ou naufrage.

C'est ici qu'intervient, selon nous, ce que Socrate appelait «l'enseignement», sans lequel il n'y a pas connaissance mais seulement illusion de savoir, confusion entre l'accumulation d'informations et connaissance ou compétence. Le premier pas de cet enseignement consiste à poser un regard critique sur le nouveau me-dium, sur le Musée CD-Rom. Pour que ce regard critique ait lieu, il s'avère néces-saire d'éliminer un certain a priori anti-technologique dont témoignent parfois des groupes cultivés qui, par là-même, contribuent à confier l'art à la médiocrité, au domaine tout puissant de la vulgarisation susceptible de mener à la vulgarité. Il importe donc de dénoncer aussi bien la croyance en la vertu magique de la technologie (la mort du livre et la victoire du nouveau médium) que celle en la noblesse ou supériorité du support (l'authen-ticité du livre contre la puissance du si-mulacre), soit encore, les vues obtuses et finalement identiques de ceux qu'Umberto Eco a appelés les «apocalyptiques» et les «parousiaques»(7).

L'écran ou l'écrin

La technique, depuis les temps mythi-ques où s'activaient des dieux et des hé-ros, se trouve associée au sacrilège. Toute découverte, toute innovation apparaît comme un écho de l'acte prométhéen, dé-dalieu ou icarien et réveille la peur de l'inconnu, de ce qu'on ne peut maîtriser, c'est-à-dire de ce que recèle nécessaire-ment un pouvoir mettant apparemment en péril ce que l'on connaissait, ce que l'on maîtrisait, et donc le pouvoir que l'on avait. Dans sa réflexion sur le rôle de la photographie, Edgar Wind avait dénoncé les craintes face à l'innovation tech-nologique entraînant une incompréhen-sion du médium, un contresens quant à son usage(8). De même que le cinéma ne fait pas concurrence au théâtre, de même, la photographie ne doit pas être considérée comme rivale de la peinture. L'invention technologique doit être éva-luée pour elle-même, elle correspond à la création d'un nouveau domaine, d'une nouvelle discipline qui se développe en créant les images qui lui sont propres. Le critique de Wind visait également un point plus essentiel et c'est ce qui la rend si actuelle aujourd'hui. L'auteur mon-trait en effet, qu'un médium comme la photographie avait influencé, par le pro-cessus de reproduction, d'une part, la ma-nière de voir la peinture ou la sculpture et donc le goût du public, habitué à ne voir que les œuvres photogéniques, les-quel-les ne sont pas forcément les meil-leures œuvres du peintre ou du sculpteur, et, avait, d'autre part, pu influencer les artistes eux-mêmes, cherchant, plus ou moins consciemment à réaliser des œuvres d'embellie photogéniques (Wind soupçon-nait alors Picasso). Le développement du CD-Rom nous convie ainsi à nous souve-nir des remarques de Wind, dans la me-sure où ce médium aussi contribuera à former le goût du public en privilégiant la circulation de certaines œuvres au dé-triment d'autres, peut-être éliminées pour la seule raison d'un spectacularité moi-n-dre, ou peut-être encore d'un rendement inférieur de certaines manipulations comme celle de la loupe. Ainsi, le CD-Rom du Louvre nous présente-t-il deux tableaux de Vinci sur quatre, la Joconde et Ste Anne, laissant au musée «réel» le Saint Jean-Baptiste. Le musée imagé-tique joue sur l'emblème du musée réel, La Joconde, et reproduit le parcours stéréo-typé et touristique du public canalisé vers le célèbre tableau autour duquel il s'ag-glutine et qu'il quitte sans même jeter un regard sur le sombre voisin au doigt superbement dressé. La conception des CD-Rom définis comme «culturels» peut révéler une stratégie commerciale qui do-mine l'objectif culturel, se sert de la culture comme d'un label conférant une noblesse au produit et permettant de mieux flatter le public en lui donnant ac-cès au champ de la connaissance et de la compétence. En choisissant de montrer au public le très connu et d'abandonner le moins connu (il est vrai qu'on ne peut tout montrer) le CD-Rom conforte le public, le rassure en lui montrant ce qu'il connaissait déjà et qu'il pensera mieux

connaître grâce aux commentaires ou à l'agrandissement des détails. Ce seront dès lors les mêmes œuvres qui circuleront, celles qui se trouvent déjà sur les T-shirts, les cendriers et les foulards, Joconde, Nymphéas et doigt adamique.

Si l'objectif commercial et l'aspect lu-dique ou plaisant dominant la visée intel-lectuelle de ce qui se veut, il ne faudrait pas l'oublier, culturel, certains artistes ou certaines disciplines artistiques, ne seront jamais pris en considération pour la créa-tion d'un CD-Rom. Avertissant ses lec-teurs, un journaliste de *l'Événement du Jeudi*, déconseillait en ces termes le CD-Rom sur Rodin : «mieux vaut éviter l'en-nuyeux Rodin, sauf à être un incondition-nel: la sculpture, avec son aspect tridi-mensionnel, se prête moins bien à la mise en fichier que la peinture. Par ailleurs, le produit est dépassé technologiquement puisque la nouvelle extension Quicktime d'Apple permet de prendre les objets et de les faire pivoter. Bref, on pourra bien-tôt tourner autour des sculptures, comme pour de vrai»(9).

Un autre fait observable contribue à distinguer de façon dangereuse le livre du CD-Rom, au détriment de la qualité intel-lectuelle de ce dernier, à savoir la pré-sentation en magasin et la manière de vendre. Les CD-Rom sur l'art ne se trouvent pas dans la section «Art» d'une grande librairie comme la FNAC mais dans le rayon CD-Rom, où règne un désordre indescriptible. Delacroix ou le Louvre appa-raissent par hasard entre les dinosaures et l'apprentissage de l'anglais. Les CD-Rom sont également vendus dans certains magasins d'ordinateurs, par des vendeurs qui ne connaissent rien en art. Le plus grave reste la différence d'approche. Un CD-Rom coûte aussi cher qu'un «beau» livre d'art (Le Louvre = 399 FF.), mais alors qu'il ne viendrait à l'esprit de per-sonne d'acheter un livre de ce prix sans l'ouvrir et le consulter, il reste hors de question d'avoir le droit d'ouvrir un em-ballage de CD-Rom et de demander à le voir, ce qui est proprement aberrant.

La mise en forme

Examinant les machines à information, Merleau-Ponty les considérait comme «des appareils à donner forme en tant qu'elles sont sensibles à la forme de l'excitation et qu'elles répondent à ces formes»(10); il ajoutait, en prenant l'exemple du radar, qu'«il y a une réaction de l'effet sur la cause, qui donne à l'appareil un air de finalité». En tant que méthode d'informa-tion, le CD-Rom donne forme, met en forme et c'est cette mise en forme qui, dans son discours, prédomine, lui donnant bien cet «air de finalité», qui entraîne l'interlocuteur à adopter la forme, à se mouler dans le style à travers la percep-tion-même(11).

Le CD-Rom interfère dans la lecture et la perception des œuvres à deux niveaux. Il récupère d'une part le rôle du musée, c'est-à-dire l'agencement par lequel le Musée impose certains sens de lecture, et opère, d'autre part, à travers la spécificité du médium, une transformation de la per-ception des œuvres. Si «l'effet du musée est une manière de regarder» et s'il est vrai que «la disposition a une influence essentielle sur ce que l'on regarde», cela, ainsi que l'affirme Svetlana Alpers, ne suffit pas à éliminer la question du re-gard à laquelle répondent les musées en offrant «un lieu où nos yeux sont exercés et où nous sommes conviés à découvrir que des objets d'art aussi bien espérés qu'inattendus ont un intérêt visuel pour nous»(12). Le Musée CD-Rom modifie l'exercice du regard, il transforme le mu-sée, lieu d'apprentissage, en espace récréa-tif, où ce n'est plus l'œuvre qui saisit le visiteur de façon inattendue sous un cer-tain angle ou une certaine lumière, mais le visiteur qui saisit le tableau, ou croit le saisir, s'imaginant tout à coup dominer l'art et l'histoire (ce n'est peut-être pas un hasard que la collection où a paru le Louvre s'intitule «J'imagine le monde»). Dans ce musée, l'exercice du regard n'existe pas, dès lors que la lumière et le point de vue, l'agrandissement des détails et la vue de la salle sont toujours présen-tés de façon identique. Le CD-Rom im-pose un cadre et il conviendrait d'ajouter aux propos de Wind auxquels nous nous sommes déjà référés, ceux de Merleau-Ponty lorsqu'il souligne le pouvoir méta-morphique de la photographie qui «agrandit les miniatures, transforme par ses ca-drages un morceau de tableau, transforme en tableaux les vitraux, les tapis et les monnaies, et apporte à la peinture une conscience d'elle-même qui est toujours

rétrospective»(13). Le résultat du CD-Rom dépasse l'addition de ces deux facteurs dans la mesure où le Musée lui-même est soumis au processus de représentation, l'espace d'exposition étant traité comme le tableau.

Le CD-Rom, de même qu'il ne rem-place pas la visite à pieds du Musée, ne remplace pas le livre. C'est pourtant par rapport à ces deux approches qu'il est conçu. Il joue sur la séduction et la paresse, en satisfaisant le corps prothéti-que(14) des années 90, statique, les doigts collés à la console ou greffé sur la souris, les yeux vissés sur l'écran. L'interactivité commence par l'inactivité du corps. L'es-prit lui, se trouve flatté par l'illusion de la domination d'un temple sacré de la culture, d'une collection extraordinaire, de l'Histoire, du savoir, de la beauté du monde, tous contenu dans cette lamelle nacrée ou miroitante.

Prenons à nouveau le cas du CD-Rom «Le Louvre», objet d'une extase média-tique, qui propose «La visite interactive du plus grand musée du monde». Jus-qu'ici, nous visitions le Louvre et le re-vitions, une visite n'était jamais qu'une visite parmi tant d'autres qui restaient à faire et auxquelles nous conviaient toutes ces œuvres que nous avions seulement entr'aperçues, par manque de temps ou par fatigue physique. De manière auto-ritaire, le titre du CD-Rom nous parle de «la» visite. Jusqu'ici, nous n'avions donc effectué que des visites, voici enfin la vi-site, la visite interactive, comme s'il était encore possible, au moins depuis Jaus-s, de concevoir la réception et la lecture des œuvres autrement qu'interactives, c'est-à-dire interprétatives(15).

L'interaction commence ici par la pas-sivité, dans la mesure où l'utilisateur doit subir, à plusieurs reprises, une musique pompeuse, créant une «ambiance» desti-née à lui faire croire qu'il effectue une entrée royale. Outre la musique horripil-lante, le CD-Rom le Louvre accompagne la vision des œuvres ou des parties du mu-sée d'un commentaire oral (une voix d'homme pour l'architecture ou l'entrée des pavillons, les aspects historiques gé-néraux, une voix de femme pour les œuvres particulières ou l'intérieur des salles), de même que de textes écrits aux-quels on peut se reporter en «cliquant». Parmi les icônes à cliquer, se trouve un œil, appelé «ouverture» qui loin d'ouvrir sur quelque chose de visible enclanche à nouveau la musique infernale. La lisi-bilité des textes n'est pas optimale, le fond des biographies restant trop sombre (gris foncé); les textes donnent en revanche un bon aperçu de l'artiste en le cernant dans son époque et en donnant des explications sur quelques unes de ses œuvres. Le ca-drage dans l'espace-temps de la culture européenne est rendu par un graphique, positionnant aussi la présence des autres écoles de peinture (Espagne, Italie, Flan-dres, Angleterre, Allemagne) dans le Mu-sée. Un index permet de choisir le titre d'un tableau, une salle ou un artiste, il ne présente malheureusement pas de liste thématique.

Prenons un tableau célèbre entre tous, *La Raie* de Chardin, le commentaire oral de même que le petit texte «À propos», se réfèrent à Diderot et Proust, sans tou-tefois mentionner les titres des textes cités. Le commentaire oral évoque les peintres que l'œuvre a inspirés, à condi-tion, semble-t-il, qu'ils soient Français, Matisse et Cézanne, mais pas Ensor. L'élé-ment le plus amusant reste la loupe que l'on peut promener sur le tableau, outil impressionnant, surtout pour les œuvres de dimensions moyennes ou petites (son effet se trouve singulièrement réduit sur les grands formats comme *Les Noces de Cana*, par exemple). Parallèlement à la loupe, s'offre la possibilité de cliquer sur «détails», afin d'écouter de brefs com-mentaires, surprenants par leur plati-tude. Ainsi, à propos de *La Raie*, la voix féminine enseigne-t-elle que «Chardin était aussi le peintre des ustensiles de cui-sine»... L'aura du Louvre sert ainsi de masque au bavardage le plus dangereux, celui qui s'impose comme un savoir et ne peut qu'aveugler le regard, déproprier l'œuvre de sa multiplicité de sens. Le CD-Rom du Louvre, au contraire de celui de la National Gallery, n'admet pas que l'u-tilisateur copie un commentaire ou l'i-mage d'un tableau pour le reproduire dans un texte ou un dossier, comme une citation. Le Louvre confond ses images avec les vrais tableaux, comme si copier/citer équivalait au vol de l'œuvre peinte. Le vol de l'œuvre a lieu et il réside dans la mise à plat de l'œuvre à trave

Le piège de l'image :

Michelet, les Augustins et les toiles d'Arachné

Michelet a décrit sa rencontre avec l'histoire comme un choc ayant eu lieu dans un endroit précis, le Musée de Monuments français qui lui procure sa deuxième « plus forte impression d'enfance » (1), terme qu'il convient de prendre à la lettre dans ce contexte de l'atelier d'imprimerie propre au livre, *Le Peuple*. L'impression d'enfance ressortit bien à l'impression de l'imprimerie; il s'agit d'un souvenir grayé qui circule et s'agence dans l'élaboration de l'œuvre. En rappelant l'importance du Musée des Monuments français pour sa pensée, Michelet signale, en filigrane, que la direction de sa pensée, l'orientation à la fois révolutionnaire et religieuse, à la fois populaire et aristocratique, est aussi une empreinte du lieu qui ne saurait être neutre, ni par son architecture, ni par son histoire. Cette première impression, l'image du musée ou la gravure gravée, demeure par conséquent comme une ombre, comme un tableau d'arrière-plan, un tableau dans le tableau du *Peuple*, une gravure à regarder de plus près, comme l'une des clefs du tableau.

Le Musée des Monuments français a été installé, ainsi que le rappelle Paul Vialaneix dans une note, « sous les voûtes du cloître des Petits Augustins, dont l'école des Beaux-Arts occupe depuis 1820 l'emplacement » (2). L'architecture religieuse apparaît comme l'ordonnance spatio-temporelle archétype du processus de représentation chez Michelet (3) qui la retrouve aussitôt dans son lieu de travail, l'atelier dans lequel il a passé son enfance, dans lequel il a, comme typographe, « fabriqué » des livres (4). Cette ressemblance entre les deux espaces ou, mieux, entre ces deux représentations d'un espace de structure semblable agissant de façon simultanée sur la pensée de Michelet se donne à voir à travers plusieurs correspondances entre les éléments des deux images.

Au royaume des ombres qu'évoquent les tombeaux et la vie des morts à travers les marbres du musée, correspond l'obscurité de l'atelier qui n'est « guère moins sombre » (5). L'atelier, décrit comme « cave » du côté du boulevard et comme rez-de-chaussée du côté de la « rue basse » renvoie aux « voûtes basses » du musée dans lequel sont présents les ancêtres, Dagobert, Chilpéric et Frédégonde, tout comme apparaît, dans l'atelier, le grand-père de Michelet : « Pendant quelque temps, ce fut une cave, cave pour le boulevard où nous demeurions, rez-de-chaussée pour la rue basse. J'y avais pour compagnie, parfois mon grand-père, quand il y venait, mais toujours, très assidûment, une araignée laborieuse qui travaillait près de moi, et plus que moi, à coup sûr » (6). La différence entre les deux espaces réside dans le rythme; alors que les aïeux du musée dorment — sans être vraiment morts puisque Michelet les « sent » — l'araignée de l'atelier, elle, sa fidèle compagne, ne cesse de travailler. Mais cette différence n'est qu'apparente en ce que les ancêtres tissent une toile qui se déroule, l'histoire, à laquelle Michelet et le Peuple, participent.

Qu'en est-il de cette impression? Les souvenirs d'enfance de Michelet ne se raient-ils pas, plus que des souvenirs gra-

vés, des gravures de souvenir, c'est-à-dire la mise en scène du souvenir dans un système de représentation relevant de la gravure ou du trait, du graphisme? Ne serions-nous pas face à la construction du souvenir en image? Loin d'être la narration du vécu, le souvenir d'enfance de Michelet ressortit bien davantage à une construction — dont l'araignée serait l'indice — à la mise en place d'une toile de fond solide, sur laquelle l'historien peindra le peuple, le vrai portrait de la France.

L'araignée joue un rôle important dans le contexte du livre et dans le décor du souvenir d'enfance, l'atelier. En mettant en évidence sa relation de voisinage avec l'araignée, Michelet tisse des liens entre son œuvre et la tradition mythologique, picturale et philosophique, il transforme sa vie en légende

Une ressemblance s'établit dès les premières pages du *Peuple* entre les deux lieux d'origine des souvenirs et de la pensée de Michelet, l'atelier (avec l'araignée) et le Musée des Monuments français, rue des Petits-Augustins, qui évoque, pour Michelet, *Le Philosophe* de Rembrandt (7). Et c'est le style du maître hollandais, la maîtrise des ombres contre la cruelle clarté d'une espèce d'hyperréalisme dont font montre tous les auteurs, que Michelet a choisi afin de peindre le portrait du Peuple — c'est-à-dire le portrait de la France (8). L'atelier se présentant, à l'instar du musée, comme un lieu « bas », une cave, renvoie donc, lui aussi, à l'atmosphère de la gravure du maître hollandais. Michelet transforme de cette manière l'atelier en décor propice à la philosophie — le caveau et la cave comme cavernes — et renforce le lien entre les deux architectures par l'association du nom, Augustin. Au cloître des Petits-Augustins semble faire écho, via le tableau de Rembrandt, la chambre du philosophe saint Augustin dont le travail d'élévation spirituelle exige une lutte quotidienne contre les futilités, contre les images pièges qui excitent la concupiscence des yeux et qu'illustre l'araignée tissant son piège dans lequel tombent les mouches, image du piège dans lequel le philosophe risque en permanence de tomber.

Le philosophe et l'araignée

Dans les *Confessions*, saint Augustin examine la curiosité en la différenciant de la volupté. Alors que la volupté se rattache à l'esthétique (poursuivre « le beau, l'harmonieux, le suave, le savoureux, le moelleux ») la curiosité, quant à elle, ressortit à la maladie et se définit comme « désir malsain qui fait exhiber dans les spectacles tout ce qui peut étonner » (9), tel le spectacle d'un « cadavre déchiqueté ». Cette maladie engendre le goût du théâtre, encourage les recherches astrologiques et magiques et nous pousse aussi à réclamer de Dieu des signes et des prodiges. Si Augustin a pu se détacher de la curiosité en ce qui concerne les spectacles et les fausses sciences, il demeure encore prisonnier d'un désir diabolique l'entraînant à demander « un signe » à Dieu. Augustin indique par ces propos l'entrelacement entre le signe verbal et le signe visible, le rap-

port intime entre savoir voir et savoir parler et, par conséquent, a contrario, le rapport tout aussi intime entre le bavardage et la curiosité (10).

La connaissance résulte, pour Augustin, d'un travail, un travail constant, de tous les instants. Dès que l'effort cesse, on glisse vers le lieu commun, on s'éloigne du sens des mots, on laisse les signes se perdre dans le bruit: « Que de fois, quand on nous raconte des futilités, nous commençons par faire semblant de les tolérer pour ne pas choquer les faibles, et insensiblement nous finissons par nous y intéresser volontiers » (11). Il y a une difficulté du quotidien. Comment ne pas être attiré par le « cri » des choses quotidiennes, comment échapper à la séduction du quotidien? Lorsqu'Augustin pose ces questions, il remarque quelque chose d'essentiel, à savoir que nous sommes irrésistiblement attirés par le futile, que celui-ci nous hante: « comme notre cœur se fait le réceptacle où se conçoivent les choses de ce genre et porte en lui-même un épais foisonnement de futilités, de là vient que même nos prières sont souvent interrompues et troublées, et qu'en ta présence, tandis que nous dirigeons vers tes oreilles la voix de notre cœur, des pensées frivoles, faisant irruption de je ne sais où, coupent court à une action si auguste » (12). Le frivole surgit comme énigme en ce qu'il fait partie de notre essence et acquiert, par là-même, une profondeur. Le rôle essentiel que jouent le futile et le frivole dans la connaissance constitue leur profondeur. Augustin a le courage de poser une question très gênante et encombrante: qu'est-ce qui fait que lorsqu'on sait où se trouve la pensée, lorsqu'on sait ce qui vaut la peine qu'on parle ou qu'on en parle, qu'est-ce qui fait que, malgré tout, on aille encore vers la futilité, qu'on y aille en sachant et qu'on

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

tienne au frivole? En admettant la nécessité du frivole, Augustin établit en filigrane une distinction importante entre la superficialité des choses frivoles et le phénomène de la frivolité qui dévoile une profondeur du frivole. Il y a une profondeur de la futilité et de la frivolité qui s'avèrent, en dernière instance, une condition de l'accès au sens. L'évêque d'Hippone signale le rôle de la frivolité dans le surgissement du signe, dans son ouverture et sa possibilité d'échange, il repère dans la frivolité la « congénitale entame » du signe, ainsi que le disait Derrida à propos de Condillac (13).

Le futile n'est pas une question d'échelle, mais bien une question de direction de pensée, d'objet de pensée. L'exemple que choisit Augustin pour illustrer les chutes dans le piège de la futilité au sein d'une atmosphère de méditation consiste en l'image du piège de l'image se retournant en image piège: « Eh quoi! Je suis assis chez moi, et un lézard qui cherche à prendre des mouches, une araignée qui les entortille dans ses toiles dès qu'elles s'y jettent, suffisent souvent à capter mon attention! Est-ce que par hasard, parce que ces animaux sont petits, il faut en conclure qu'il ne s'agit pas de la même chose? » (14). L'image de l'araignée nous semble particulièrement intéressante en ce qu'elle est l'image paradigmatique de l'image-piège qui nous renvoie au mythe d'Arachné.

Le piège de l'image : Arachné et la scène originaire

Le mythe d'Arachné, tel que nous le conte Ovide (15), met en évidence le mécanisme du pouvoir en montrant qu'il se base sur la condition leurtable du sujet

dont la base est physiologique, sexuelle: la séduction est le modèle du pouvoir. Arachné est l'anti-pouvoir (pas de nom, pas de rang), elle n'accepte pas l'échelle en peinture, elle refuse donc toute forme de hiérarchie, n'obéit à aucune instance parentale, n'a pas de honte ou très peu. Le mythe met en place une dualité à travers l'histoire d'un concours, que l'on pourrait dire de peinture, puisqu'il est bien question de tableaux.

Le tableau d'Arachné représente Europe et peut-être, avec l'histoire de son viol, de cette séduction, donne-t-il aussi une représentation de la trame du discours/figure européen? Quoi qu'il en soit, Ovide raconte la lutte entre la déesse Pallas et l'humble mortelle Arachné, qui n'a ni rang, ni origine et ne doit donc sa célébrité qu'à son travail, à son art du tissage. Elle se veut autodidacte, refuse tout assujettissement, affirme n'avoir reçu aucun enseignement, pas même celui de Pallas qu'elle ose défier. Quelques indices montrent l'orgueil démesuré d'Arachné, c'est-à-dire la disproportion, d'une même point de vue que l'on pourrait dire « laineux », entre, d'une part, sa condition humble — son père est pratiquement un marginal puisqu'il s'occupe du travail méprisable de la teinture de la laine: il « teignait avec la pourpre de Phocéa, la laine spongieuse » — et, d'autre part, son art d'enrouler la laine qui la mène vers la sphère céleste, en créant des « flocons semblables à des nuages ». Arachné défie Pallas après avoir refusé le discours œdipien — celui de la soumission à l'autorité parentale — que la déesse lui tient en se camouflant sous l'apparence d'une vieille femme. Pallas base son argumentation sur une valeur stéréotypée qui fonde la tradition du respect envers les personnes âgées, ils sont faibles mais possèdent l'expérience. Arachné est une insoumise, hors du respect, elle renvoie agressivement la vieille et ses leçons de morale en signifiant clairement qu'elle n'est la fille de personne et n'a rien à voir, par conséquent, avec ce genre de discours. Elle a même l'audace de défier à nouveau Pallas laquelle, quittant son camouflage, se fait apparaître elle-même et déclare: « Elle est venue ». Arachné a rougi, signal de honte, bien vite passé. Ce rougissement rétablit la position d'Arachné dans la hiérarchie, elle a rougi parce qu'elle se trouve face à ce qui la perturbe; il s'agit à la fois de violence agressive et de plaisir, puisqu'elle a visiblement un malin plaisir « vouloir se confronter à la déesse. Mais le rougissement d'Arachné est bien le signal éphémère de son infériorité; en outre, il nous ramène à son père, teinturier, qui s'occupe de pourpre, situation sociale minable et à l'opposé de celui de Pallas dont Ovide rappelle qu'elle est « la fille de Jupiter ». Pallas et Arachné au travail sont à la fois mêmes et autres. On peut dire qu'elles sont inverses. Elles ont en tous cas en commun le fait de n'avoir pas de mère.

Elles tissent chacune leur tableau, dans le style qui leur est propre, elles représentent des scènes mythiques. Pallas ordonne un tableau central avec les douze dieux du ciel, installés, comme douze étoiles, autour de Jupiter. Ce tableau central « le rocher de Mars qui se dresse sur la citadelle de Cécrops », dans lequel elle inclut un autoportrait en guerrière victorieuse et admirée des dieux, se trouve encadré par quatre autres scènes placées aux quatre coins du tableau, représentant, sur une échelle réduite, la fin tragique des mortels qui ont osé défier les dieux. Pallas encadre enfin ces quatre tableaux-cadres par une « bordure de rameaux d'olivier », soit encore par l'arbre qui lui est consacré, l'arbre qui a créé l'admiration des dieux. Elle signe le tableau, l'achève dans un supplément d'autoportrait. Dans ce tableau, l'échelle est essentielle: les figures des mortels qui ont osé défier les dieux se caractérisent par leur « petitesse ».

Arachné, quant à elle, s'écarte de l'ordre établi: aucune référence à une question d'échelle n'apparaît et le seul cadre, aux extrémités du tableau, surgit comme une limite floue, une bordure embrouillée, un remplissage où s'entremêlent fleurs et rameaux. La première

figure, celle d'Europe, souligne le thème traité par Arachné, celui du pouvoir de l'image qui n'est pas sans rapport avec l'image du pouvoir. Elle dessine «Europe abusée par l'image d'un taureau; on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer». Arachné a démonté le mécanisme du pouvoir de l'image en le mettant en représentation : elle représente le trompe-l'œil qu'est le pouvoir par la technique du trompe l'œil, «on croirait voir». Aux côtés d'Europe trompée par Jupiter, Arachné représente d'autres épisodes mythiques qui ont ceci de commun qu'ils concernent tous des femmes trompées par les dieux métamorphosés pour séduire. Toutes ont été leurrées, Astérie et Léda, Danaé, Antiope, Alcmène et Égine, Mnémosyne, Proserpine et tant d'autres encore... Ce qu'Arachné met en scène en dérochant aux dieux leur propre technique, celle du trompe l'œil, du simulateur, c'est le fondement du pouvoir de l'image — la séduction et la condition leurrable du sujet — sur lequel s'étaie le pouvoir dont l'autorité — essentiellement masculine — passe par la représentation, l'image du pouvoir. Pour cela, certainement, Pallas, furieuse de n'avoir su vaincre Arachné sur le terrain de l'art où le pouvoir ne suffit pas à faire autorité, ne peut qu'affirmer son pouvoir par la violence (déchirer la tapisserie d'Arachné, la mener au suicide) et la magie (réduire Arachné au format d'une araignée). Ce qu'Arachné dénonce à travers le trompe l'œil ou le pouvoir de l'image, c'est donc bien le lien intrinsèque qui unit l'image, la séduction et le pouvoir. Et ce que révèle Pallas est la condition temporelle de l'image, le maintien dans la suspension comme apogée du pouvoir du tableau «vis, dit-elle, mais reste suspendue, misérable!».

Nous pouvons donc considérer le mythe d'Arachné comme le mythe par excellence de la peinture, montrant, dans l'élaboration de la toile, la fabrique d'une image-piège et ce n'est peut-être pas par hasard que, à l'arrière-plan des *Menines*, Velazquez ait placé — en accord avec un processus rhétorique qui était déjà une coutume au XVII^e siècle, le tableau dans le tableau — deux tableaux, *Minerve et Arachné*, d'une part, *Apollon et Marsyas*, de l'autre, deux tableaux citant des copies de Rubens et Jordæns exécutées par Mazo(16). Pour de nombreux commentateurs, ces deux tableaux, très sombres, à peine visibles, permettent de considérer les *Menines* comme une apologie de la peinture, à une époque où certains nobles s'opposaient encore féroceement à son caractère libéral. Velazquez reprend du reste le thème du rapt d'Europe dans *Les Fileuses*, tableau assez riche en citations puisqu'on y trouve, dit Julian Gallego, les éphèbes michelangesques de la Chapelle Sixtine et, au fond, le *Rapt d'Europe* d'après Titien, sans doute à travers la réplique de Rubens qui se trouve au Prado. Et, cachant presque cette scène qu'il faut déchiffrer se trouve un personnage casqué avec une lance, Minerve reprochant à Arachné son audace(17). Au-delà d'une utilisation métaphorique à portée sociale revendicatrice, la fable d'Arachné pose la problématique du pouvoir de l'image fondé sur la séduction, elle nous révèle en tant que nécessairement prisonnier de la «pulsion scopique» comme d'un cadre à travers lequel, ainsi que l'a montré Hubert Damish, non seulement nous recevons les œuvres d'art ou leur exposition, mais à travers lequel nous en construisons aussi le souvenir d'enfance(18).

L'araignée permet la consolidation de l'entrelacement du pictural et du philosophique en ce qu'elle est à la fois la compagne silencieuse du philosophe laborieux et l'emblème de l'artiste tissant sa toile. En composant un livre-tableau, Michelet s'inscrit dans la lignée d'Arachné dont le sort demeure indissociable d'un contexte social et d'une attitude de révolte profonde envers le pouvoir abusif. Mais par cette filiation, Michelet construit aussi ses souvenirs d'enfance, son histoire et l'histoire.

l'araignée, la tapisserie, l'association

L'expérience à la base de l'écriture, le travail de composition typographique exercé par Michelet enfant se situe dans un lieu, l'atelier, une cave sombre dans laquelle travaille également une araignée. Loin de considérer l'animal comme un créature répugnante ou inquiétante, Michelet la décrit bien plutôt comme un modèle et un compagnon de travail; l'«araignée laborieuse» se trouve inmanquablement dans l'atelier, travaille près de Michelet et plus que lui(19).

L'aspect positif du travail de l'araignée devient transposé par la suite dans l'activité du tissage et de la filature à laquelle Michelet fait référence dans la 3^e partie du livre, au III^e chapitre intitulé «De l'association». D'emblée, l'association se trouve exemplifiée par le travail de l'entrelacs, celui du filet de pêche normand qui apparaît comme modèle historique, esthétique, social et même psychologique de l'association. C'est la trame de la France à jamais imprimée dans la tapisserie de Bayeux à laquelle il faudrait redonner vie. En convoquant la célèbre tapisserie, Michelet rappelle un fait historique, la victoire effective de Guillaume sur Harold, la conquête de l'Angleterre par les Normands qui devrait servir d'encouragement au présent. A travers tout le livre, Michelet ne cesse d'opposer la France à l'Angleterre, de renforcer l'inimitié qui se traduit dans une différence de style radicale. La France industrielle devrait parvenir à vaincre le machinisme de l'Angleterre, comme Guillaume avait vaincu Harold. La victoire d'Hastings est à répéter et, en ce sens, la tapisserie de Bayeux, cette broderie narrative de 70 mètres de long, ne devrait cesser de se dérouler et de servir de leçon, ce que, semble-t-il, auront compris aussi bien Napoléon que le III^e Reich(20). Or, le présent auquel assiste Michelet témoigne bien plutôt d'un renversement des rôles, d'un déroulement inverse de la tapisserie. Les flèches des soldats ne percent plus l'ennemi, elles percent l'auteur ou, pis encore, son organe d'écriture, le cœur; quant à la construction de la flotte et au chargement des vaisseaux, ils animent désormais la côte d'en face : «Qui n'a le cœur percé, en passant des falaises aux dunes, de nos côtes si languissantes à celles d'en face qui sont si vivantes, de l'inertie de Cherbourg à la brûlante et terrible activité de Portsmouth?»(21).

En manifestant son admiration pour la place prépondérante que l'association authentique développée par les Normands accorde aux filles, Michelet signale en chacune d'elles l'actualité du modèle ancestral, la présence généreuse de la Reine Mathilde qui avait financé l'exécution et la construction du vaisseau du roi, le Mora, de même qu'elle financera l'exécution de la broderie de Bayeux, longtemps appelée «Tapisserie de la reine Mathilde»(22). Ce sont les filles de Normandie qu'admire Michelet en Jeanne d'Arc et en Charlotte Corday, à laquelle il s'apparente, notamment par l'intermédiaire du livre de Plutarque, les *Vies*, «la bible des forts», le seul ouvrage qu'elle emporte à Paris(23) et auquel il aura, quant à lui, consacré une thèse(24) en 1819. Michelet retrace un portrait de Charlotte Corday en soulignant certains détails qui permettent de l'inscrire dans une trame, dans le fil de la filiation : Charlotte Corday, à l'instar de Jeanne d'Arc, a une voix unique d'enfant, elle n'a pas de mère et a été élevée dans une Abbaye fondée par la Reine Mathilde; lorsque, dans le but d'assassiner Marat, elle se rend à Paris avec son Plutarque sous le bras, elle descend à l'Hôtel de la Providence, c'est-à-dire, précisément «rue des Vieux-Augustins, N° 17». En prison, elle est munie d'un dé et du fil(25) qu'elle avait prévus.

Michelet attribue dignité et noblesse au travail de la tapisserie, il en fait une activité manuelle valorisée socialement

et esthétiquement en ce qu'elle est produite par des «femmes distinguées»(26). Simultanément, il établit une ressemblance entre la tapisserie et son travail de compositeur typographe, ce qui lui permet, d'une part, d'affirmer que l'imagination reste libre et se développe par ce genre d'activité manuelle qui n'exige ni concentration ni force, et d'autre part, plus subtilement, d'anoblir la typographie, de lui donner, au sens propre, ses lettres, de noblesse, une «distinction» aristocratique à laquelle il prétend aussi. Michelet, issu du peuple, appartient aussi à l'aristocratie, par une sorte de propension naturelle, une grande sensibilité «à l'harmonie majestueuse et royale du latin»(27). Devenu distingué, grâce à sa ressemblance avec le tissage, le travail typographique, activité noble et stimulus de l'imagination, met en évidence le pouvoir de l'image dans le discours et, simultanément la construction de l'image comme discours, celui du livre, sur une base mécanique naturelle.

CHAKÉ MATOSSIAN

(1) Michelet, *Le Peuple*, (introduction et notes par Paul Viallaneix), Paris, Garnier Flammarion, 1974, p. 57. La première impression lui est donnée par quelques pages de l'imitation.

(2) *Ibid.*, p. 67, note c).

(3) «Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde». *Ibid.*, p. 68.

(4) *Le Peuple*, p. 58 : «Avant de faire des livres, j'en ai composé matériellement; j'ai assemblé des lettres avant d'assembler des idées...».

(5) «Le lieu de mon travail, notre atelier, n'était guère moins sombre», *ibid.*, p. 68.

(6) *Ibid.*, p. 68.

(7) Cf. également la leçon du jeudi 29 décembre 1842 (Cours de 1843), Cours au Collège de France, Paris, Gallimard, 1995, t. I, p. 521 : «il y avait alors, rue des Petits-Augustins, une vilaine porte basse, une petite cour pleine d'herbe et de débris, petite église, petit cloître et petit jardin».

(8) *Le Peuple*, p. 63. Michelet marque aussi son admiration pour Rembrandt à la note 1, p. 189.

(9) *Saint Augustin*, Confessions, X, xxxv, 55 à 57, Desclée de Brouwer, 1962, p. 241.

(10) Heidegger qui établit un lien nécessaire entre bavardage et curiosité ne se réfère à Augustin qu'au sujet de la vision comme sens privilégié, cf. L'Être et le Temps, Paris, Gallimard, 1964, p. 211. Or, il s'agit bien, dans le tete augustinien, d'une distinction d'images (volupté et curiosité) en relation avec un certain type de discours : aux «bagatelles» visibles correspondent exactement les «futilités» qu'«on nous raconte». L'idée de la «Chute» présente dans le texte d'Augustin se retrouve dans celui de Heidegger qui parle de «déchéance de l'être-là» (p. 205) et du bavardage comme discours «dégénéré» (p. 208).

(11) *Saint Augustin*, Op.cit., p. 243. On pourrait mettre en parallèle ce que dit Heidegger : «L'être-là n'arrive jamais à s'affranchir de cette explicitation quotidienne, dans laquelle il lui faut d'abord grandir. C'est en elle, à partir d'elle et contre elle que s'accomplissent toute compréhension authentique...». Op.cit., p. 209.

(12) *Augustin*, Op.cit., p. 245.

(13) Jacques Derrida, *L'archéologie du*

frivole, Paris, Denoël Gonthier, 1976, p. 103.

(14) *Saint Augustin*, Op.cit., p. 245.

(15) *Ovide*, Les Métamorphoses, livre VI, trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, (folio), 1992, pp. 191-196.

(16) Anne-Marie Lecoq rappelle : «Les commentateurs voient généralement aujourd'hui dans Les Menines un "éloge de la peinture", dont la clé intellectuelle est fournie par les deux tableaux des collections royales accrochés au mur du fond, les deux copies de Martinez del Mazo Pallas et Arachné (d'après Rubens), Apollon et Marsyas (d'après Jordæns), deux illustrations de la punition méritée par l'artiste inférieur». Cf. P. Gorgel et A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983, p. 183.

(17) Julian Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Catedra, 1991, pp. 164-170. Il convient de souligner que, dans les Menines, là où se trouvent les deux tableaux, Michel Foucault n'a vu que des taches permettant de faire ressortir le miroir dont il a besoin pour son analyse : «Or, exactement en face des spectateurs — de nous-mêmes —, sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier... Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer». Cf. Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1966, p. 22.

(18) Hubert Damish, «L'Amour m'expose», in Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, N° 29, Paris, 1989, pp. 80-90.

(19) *Le Peuple*, p. 68.

(20) Cf. Henri Coulonges, «La Telle du conquest», La Tapisserie de la Reine Mathilde à Bayeux, (Chefs-d'œuvre de l'art, n° 4, Hachette-Fabriz-Skira, 1969, t. 3 : «La tapisserie représente la narration de la seulle conquête de l'Angleterre qui ait jamais eu lieu. A ce titre, elle a intéressé des personnalités qui avaient cette idée derrière la tête : Napoléon l'a fait venir à Paris en 1803; les autorités du III^e Reich pendant l'Occupation l'ont ardemment étudiée».

(21) Michelet, *Le Peuple*, pp. 211-212.

(22) Cf. Simone Bertrand, «...Une toile de lin au grin assez fin...», in La Tapisserie de la Reine Mathilde à Bayeux, Op.cit., pp. 4-9.

(23) Michelet, Histoire de la Révolution française, Livre XII, ch.iii, Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1979, t.2, p. 519 : «Elle distribua ses livres, sauf un volume de Plutarque qu'elle emporta avec elle... Elle rentra chez elle, et passa le jour à lire tranquillement les Vies de Plutarque, la bible des forts» (p. 519).

(24) La thèse française de Michelet s'intitule: Examen des «Vies des hommes illustres» de Plutarque; cf. Roland Barthes, Michelet, Paris, Seuil, (1954) 1995, p. 14.

(25) Michelet, Histoire de la Révolution française, Livre XII, ch.iv., p. 523.

(26) *Le Peuple*, p. 66: «J'ai connu plusieurs femmes distinguées qui disaient ne pouvoir bien penser, ni bien causer, qu'en faisant de la tapisserie».

(27) *Ibid.*, p. 68.

