

**PROPOSITIONS SUR LA PENSÉE VISUELLE
DE GAËTAN GATIAN DE CLÉRAMBAULT¹ (*)**

Anne-Marie Christin
Professeur à l'Université Paris VII

Résumé : L'expérience de l'écran varie considérablement selon que la pensée visuelle s'est développée dans l'univers logocentrique de l'occident ou lococentrique de l'extrême-orient. Toutefois, pour les peintres de toutes les sociétés, l'écran constitue un enjeu fondamental. C'est ainsi que Le psychiatre, dessinateur et photographe Gaëtan Gatian de Clérambault était fasciné par cette Autre-peau que sont les drapés. Cet article étudie le foisonnement de ses analyses minutieuses du visible.

La démonstration que je voudrais faire ne saurait avoir de sens si je ne précisais auparavant ce que j'entends par "pensée visuelle". La définition que j'en propose est fondée sur une double réflexion, l'une concernant les origines iconiques de l'écriture, l'autre les conceptions comparées du "sujet" en Occident et en Extrême-Orient. Je vais la résumer en quelques mots².

Cette définition est négative et positive. Elle consiste en premier lieu en effet à exclure de la "pensée visuelle" toute pensée relevant du "je" c'est-à-dire d'une interprétation du sujet déterminée, comme elle l'est en Occident depuis Descartes, par une énonciation verbale de type "égocentrique". Cela ne signifie pas que le langage soit éliminé de la pensée visuelle dans son principe mais simplement que le seul mode d'énonciation compatible avec cette pensée est celui que A.Rygaloff a défini pour les langues extrême-orientales comme étant une énonciation "lococentrique". Cette énonciation se caractérise par la nécessité pour le locuteur de décider avant de prendre parole du statut social qui est le sien par rapport à son allocutaire. Qu'elle en soit la cause directe ou non, la vision sert de référence à une telle appréciation ; les linguistes japonais utilisent d'ailleurs la formule de "point de vue" du locuteur à son propos.

¹ Texte de la communication présentée au colloque de Cerisy-La-Salle *Gaëtan Gatian de Clérambault*, dirigé par Serge Tisseron, le 15 août 1993.

² Voir à ce sujet la section "Espaces de l'écrit" du *Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, 1990. J'ai développé la théorie qui est résumée ici dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. "Idées et Recherches", 1995

La conception occidentale du "je" implique à l'inverse deux corollaires qui interdisent la prise en compte d'une pensée visuelle indépendante : celui de la définition du sujet par son opposition à des "objets" - soit la réduction de la problématique de la perception à la seule identification des formes et des choses -, celui de l'assimilation du sujet à une unité monadique qui, en tant qu'"âme", se trouve écartée a priori de toute expérience sensible ou ne peut que l'annexer à soi, ou, s'il est compris comme un "corps", ne permet pas de distinguer l'appréhension visuelle du monde des autres formes de son approche sensible.

Le caractère positif de la pensée visuelle se vérifie par les créations auxquelles elle a donné lieu. On en observe quatre dans l'histoire de l'humanité, dont l'ordre de succession correspond à la fois à la maturation de cette pensée et à sa pénétration progressive des marges les plus extérieures des sociétés jusqu'à leurs structures les plus intimes :

- l'invention de l'image, explicitation sur un support, à travers les marques que l'on y observe ou les graphismes que l'on y appose, des convictions métaphysiques d'un groupe,
- l'apparition de l'agriculture aboutissement matériel - mais entraînant une refonte totale des cadres de la société - de l'évaluation des phénomènes terrestres et célestes envisagés à partir de et pour un espace donné,
- l'invention de l'écriture, mise en système sur un support considéré comme maniable des principes structurels de l'image, conduisant à sa combinaison avec le système de la langue,
- l'invention de la géométrie, qui dégage le système écrit de tout support concret comme du langage.

Ces créations ont leur origine dans la même stratégie intellectuelle : l'abstraction opérée sur le réel d'une surface supposée continue bien qu'elle se trouve constituée d'éléments hétérogènes, une *apparence* : un *écran*. Ce mot a plusieurs sens, comme on le sait. Celui qui convient ici est le sens de *plan intermédiaire*, de *cloison* entre la réalité et le sujet. L'écran est le lieu des phénomènes. Mais ce ne sont pas seulement les phénomènes qui y importent : ceux-ci sont intimement solidaires des intervalles qui les séparent et qui assument une fonction complémentaire de la leur, constitutive de leur lieu.

Cette notion tout à fait spécifique d'écran va de pair avec une physionomie elle-même originale du sujet. A la différence du "je", auteur premier de ses actes, ce sujet est en effet toujours *second*.

L'acte même qui lui permet d'instaurer un écran dans le monde doit le conduire à reconnaître aussitôt son antériorité sur lui : l'écran constitue pour le sujet un donné a priori du réel. Mais le réel dont il témoigne n'a pas les mêmes propriétés que la réalité proprement dite. Il ne s'oppose pas au sujet dans une relation irrémédiable d'étrangeté ou d'obstacle, il n'existe que dans la mesure où il est aussi indissociable du sujet que du réel, puisque c'est la pensée de ce sujet qui en a déterminé l'abstraction. On voit quelle nouvelle différence sépare la sphère relationnelle induite par le "je" et celle du sujet visuel : ce dernier ne connaît pas d'affrontement avec un "tu" ou un "il" ; il communique immédiatement avec les objets de l'apparence et le lieu où ils s'inscrivent étant donné que ceux-ci participent d'emblée de lui.

Les sociétés qui n'accordent pas crédit à la pensée visuelle, étant de tradition logocentriste, n'ont pas reconnu à l'écran une valeur positive : l'écran y a été assimilé aux autres objets sensibles, c'est-à-dire identifié comme un obstacle. L'imaginaire qu'il a suscité n'incitait donc qu'à le traverser : la science anatomique de l'Occident est née d'une telle conviction.

Dans les autres sociétés, extrême-orientales surtout, - et pour les peintres de toutes les sociétés -, l'apparence constitue au contraire un enjeu fondamental. Elle est incitation infinie aux *interrogations*: qu'il s'agisse de repérer en elle des structures - on y a découvert l'astronomie - de déduire de leur surface les principes animant les corps de l'intérieur - toute la science et la médecine chinoises en sont issues - ou de faire naître d'elle des images : "l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible" disait Klee. La plus archaïque d'entre elles, mais celle qui permet aussi de comprendre à quel point la pensée de l'apparence importe aux sociétés, est l'interrogation divinatoire. Dans la divination, en effet, l'écran visuel n'est pas médiation entre les hommes et les choses mais entre les hommes et l'invisible qui les régit sans jamais communiquer avec eux par des paroles : l'idée d'extraire des *signes* des traces et des vides de l'apparence, de les lire puis d'inventer à leur suite d'autres signes qui seraient cette fois propres aux hommes et se substitueraient à leur langue, idée qui porte la pensée visuelle à son niveau le plus abstrait et le plus créateur, a son origine dans ces écrans magnétisant le divin que sont les foies de mouton en Mésopotamie et les carapaces de tortue en Chine.

Gaëtan Gatian de Clérambault n'appartient pas à une société qui croit aux valeurs fondatrices de l'apparence et il n'a pas créé ses

images pour les faire reconnaître comme œuvres d'art. Il constitue cependant, à mon avis, un cas tout à fait exemplaire de recours à la pensée visuelle. Je vais essayer de le montrer.

Les photographies de Clérambault sont fascinantes parce que leur originalité est aussi évidente et aussi riche qu'il est difficile de dire à quel genre elles appartiennent. Peut-on les définir comme des portraits ? Sans doute, l'absence fréquente de visages sur les clichés fait-elle obstacle à cette définition. Cependant l'isolement voulu des personnages dans un espace artificiel - on sait que Clérambault n'a pas apporté à ses photographies de groupe prises au hasard un soin égal à celui dont ses grandes figures solitaires ont fait l'objet -, leur présentation en pied et immobiles, relèvent tout à fait du portrait. Mais portrait de qui? ou de quoi? Ce que l'on nous donne à contempler ce ne sont que des vêtements blancs, parfois rayés, déployés de manière théâtrale par des corps dont la pose convenue fait qu'ils ne sont pas seulement dissimulés par ces voiles mais rendus pratiquement inexistantes. S'agirait-il alors de documents ethnographiques? Certes nous savons que ces costumes sont des costumes du Maroc et la précision remarquable des clichés s'explique assurément par le souci du photographe de bien en faire voir tous les aspects. Mais que vaut une information aussi partielle, bien qu'elle soit d'une constance systématique (ou peut-être d'autant plus) du point de vue de la connaissance scientifique du peuple marocain? Il fallait nous montrer ces femmes et ces hommes dans leurs activités, dans leur cadre, et non faisant seulement mouvoir leurs voiles de façon quasi imperceptible, d'une image à celle qui lui succède, devant le même mur de mosaïque ou dans le même jardin.

Photographies de drapés, alors? Bien entendu. Mais l'intention de l'auteur en demeure tout aussi énigmatique. Clérambault était doué pour le dessin et avait fait, nous dit-on, des études d'art dans sa jeunesse. Or on sait que l'étude du drapé appartient à la tradition de l'enseignement académique. Toutefois elle y est infiniment moins importante que celle du nu et de l'anatomie - et l'on peut supposer d'ailleurs que l'une des raisons pour lesquelles les cours de Clérambault à l'Ecole des Beaux-arts furent suspendus est le choix qu'il avait fait de traiter un tel sujet. D'autre part, s'il est vrai que les peintres du dix-neuvième siècle découvrant l'Afrique du Nord furent tous tentés d'assimiler les vêtements portés par les indigènes à ceux de l'antiquité grecque et latine que leur formation classique leur avait rendus familiers, ils n'ont jamais fait de ces drapés un objet d'étude exclusif. Enfin, le recours à la photographie est foncièrement contradictoire avec la motivation traditionnelle des représentations académiques de drapés : elles servent à exercer l'œil mais surtout la

main de l'artiste sur des surfaces dont la matière et les volumes complexes sont d'un rendu délicat. Quelques clichés préparatoires se comprennent sans aucun doute, comme ceux que faisait Delacroix, mais des milliers...

Ces images, de quelque manière qu'on les aborde, nous renvoient invinciblement à leur auteur comme si l'on devait trouver en lui la clé de leur énigme, et ce n'est pas leur moindre paradoxe. Les trois définitions que je viens d'ébaucher ont en effet en commun d'être fondées sur une volonté flagrante d'*objectivité* de la part du photographe. Ces larges tissus exhibés de façon ostentatoire, c'est à un public abstrait qu'ils se destinent, ils ont été mis en scène afin de procurer un *savoir*, non pour susciter l'émotion ou la traduire, et le fait que Clérambault n'ait pas - ainsi qu'on le suppose - diffusé sa collection sinon de façon parcimonieuse auprès de quelques intimes ne modifie pas cette interprétation : qu'il soit partagé ou non le savoir est généralisable dans son principe.

En quoi donc ces images impartiales sont-elles aussi - et comment - des œuvres personnelles ?

Cette question en appelle aussitôt une seconde : quelle relation existe-t-il entre la représentation de costumes qui nous est ici proposée et l'intérêt que Clérambault a porté sa vie durant aux étoffes? Toutefois il serait hâtif et erroné de prétendre que l'une est la conséquence directe de l'autre. Si la persistance de cet intérêt est évidemment remarquable et nous conduit à penser qu'une référence unique en soutient toutes les manifestations, il importe aussi beaucoup de distinguer ces manifestations. Précisément parce qu'il était un "amateur" de tissus Clérambault devait être extrêmement sensible aux variations les plus spécifiques de leurs usages et de leurs effets. Il est nécessaire de ne pas confondre, du point de vue même de sa curiosité "hyphéphilique", ce qui relève chez lui de l'expérience individuelle, des observations cliniques, ou de celles qu'il a pu faire au Maroc.

Faute de disposer de documents pour ce qui concerne le premier de ces niveaux je me limiterai à la comparaison des deux suivants, pour lesquels nous possédons des textes. Ces textes, et les expériences auxquelles ils se réfèrent, renvoient à deux étapes successives de la vie de Clérambault. *La passion érotique des étoffes chez la femme*, de 1908, est exclusivement nourri par l'expérience clinique de Clérambault. *La classification des costumes drapés*, en 1928, fait suite à la découverte du Maroc et à la réalisation des photos comme

à l'enseignement du drapé que le psychiatre a assuré de 1923 à 1926 à l'Ecole nationale des Beaux-arts.

On ne peut qu'être frappé par la différence profonde qui sépare ces deux textes traitant pourtant du même objet.

Le premier est tout entier placé sous le signe du *toucher* des étoffes. Clérambault préfère d'ailleurs le terme d'"aptophilie" à celui d'"hyphéphilie" pour désigner la passion de ses malades : "...La palpation de l'étoffe est ici nécessaire, sa représentation mentale, son bruit même ne peuvent y suppléer, la notion de possession de l'étoffe est ordinairement négligeable; les sensations épidermiques sont nécessaires et décisives"¹. La texture de cette étoffe est, elle aussi, décisive : "Les diverses sortes de soie agissent inégalement, la fourrure n'a pas été mentionnée, le velours est apprécié mais jugé inférieur à la soie"².

Ces distinctions sont importantes parce qu'elles confirment la nature physique d'une telle passion mais aussi parce qu'elles en déplacent l'origine d'une attirance d'ordre pathologique vers un comportement érotique aux catégories plus habituelles : "... tan-dis que l'homme demande à l'étoffe, dans la mollesse, un ensemble de caractères tout féminin, la femme demanderait, outre la douceur superficielle, une sorte d'énergie interne rappelant le muscle ou toute autre tension, comme on voudra"³.

De la sensibilité "naturelle" à la passion malade la différence est seulement affaire d'amplitude : "L'hyperesthésie tactile élective n'est ici un fait pathologique que par son intensité, car elle se rencontre normalement à un faible degré, chez presque tous les individus affinis, on peut même dire qu'elle fait partie du sens artiste. De même la synesthésie génitale morbide n'est ici que l'exagération d'un fait susceptible de se produire chez un sujet sain, mais la morbidité résulte de ce que l'impression agréable, au lieu de n'être qu'un adjuvant, parmi bien d'autres, d'une excitation déjà née, provoque cette excitation à lui seul"⁴.

Cette observation a valeur de confiance - il ne saurait faire de doute que Clérambault s'estimait lui-même doué du "sens artiste", et nous trouvons donc ici confirmation de sa propre sensibilité aux étoffes -. Mais elle nous révèle également que leur appréhension

¹ G.G.de Clérambault "Passion érotique des étoffes chez la femme" in *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre* (coll.) Solin,1990,p.33.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.* p.33-34.

tactile constitue pour le psychiatre un usage *finalisé* des tissus c'est-à-dire une exploitation qui ne peut en être que limitée et dévoyée.

Clérambault est, à vrai dire, curieusement ambigu sur ce point. Lorsqu'il affirme que ses malades jouissent de la soie "sans plus de rêverie qu'un gourmet solitaire savourant un vin délicat"¹, on ne sait en effet si l'on doit comprendre que l'absence d'imagination visuelle est véritablement dommageable à leur expérience ou si elle n'en est qu'un inconvénient mineur. La raison de cette ambiguïté réside, me semble-t-il, dans le fait que les femmes qu'il observe lui paraissent sans doute, n'ayant aucune sensibilité visuelle aux étoffes, s'être égarées dans un univers doublement dénaturé : "Dans leur contact avec la soie, dit-il, elles sont passives, leur personnalité est close par rapport au monde extérieur : dénuée de vision, dénuée de désir; le sexe adverse n'existe plus; leur jouissance est bien génitale, mais se suffit tellement à elle-même qu'on pourrait la dire asexuée"². Cependant elles témoignent aussi, à travers leur manière étrange d'être "séduites" par la soie, d'une intuition des étoffes qui ne prend pas seulement celles-ci en compte en tant que matières manipulables mais également, et de manière plus spécifique, comme des *surfaces* : "Parmi les qualités intrinsèques de l'étoffe l'uniforme fraîcheur due à la nouveauté semble être spécialement appréciée (du moins dans la soie) et des marques de froissement la déprécieraient"³.

L'érotisme de *l'Autre-peau*, telle serait, pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, l'expérience des malades de Clérambault atteintes de ce qu'il appelle "hyphéphilie". Elles auraient élu la soie comme une sorte d'agent sublime de l'émotion amoureuse, d'autant plus idéal qu'il est factice, envoûtées par ce tissu dans la mesure où sa nature serait à la fois la plus étrangère qu'il fût possible à la leur et cependant aussi la plus voisine.

A l'opposé, la matière du haïk ou du drapé antique indiffère à Clérambault, de même que sa vertu tactile. Lorsqu'il évoque "la laine fine blanche unie" d'un châle⁴, c'est parce qu'il s'agit d'un châle qu'il exhibe pour illustrer son propos et afin de mettre en valeur la qualité de son tissage et, plus encore, sa couleur. D'autre part, s'il ne peut lui avoir échappé que cette surface constitue aussi une "peau" pour les individus qui la revêtent, il l'envisage seulement au titre de

¹ *Ibid.* p.35.

² *Ibid.* p.38.

³ *Ibid.* p.35

⁴ G.G. de Clérambault "Recherches technologiques sur le drapé", *ibid.*p.57.

costume, c'est-à-dire d'apparence à valeur indicielle et symbolique. C'est pour laisser deviner derrière l'exposé objectif de leur choix vestimentaire leur malaise psychologique qu'il lui arrive de décrire le costume de ses patientes¹. La note qu'il consacre à la *Classification des costumes drapés* en 1928 obéit à une préoccupation similaire. Mais elle prend une dimension plus abstraite en devenant ethnologique :

"Le scapulaire spiral est de tous lieux et de tous temps; c'est un drapé universel. Il a atteint son apogée comme dimensions, complications et esthétique dans les milieux gréco-romains et islamiques, autrement dit dans le monde méditerranéen.

Par contre, le spiral pelvien ne s'est développé qu'en de certains temps et de certains milieux : Assyrie antique, Egypte antique, Inde actuelle et monde malais. Ainsi, les aires de prévalence des deux formules sont l'une méditerranéenne, l'autre répartie autour de l'océan Indien"².

A la vérité, on pourrait dire que ces drapés ont intéressé Clérambault parce qu'ils constituaient également à ses yeux un "Autre-peau" Mais la formule est à interpréter dans un sens très différent de celui que nous lui avons donné précédemment. La distinction faite en latin entre *alter* et *alius* nous aide à bien la comprendre. Ce n'est pas en effet l'autre comme complément ou comme double - ni même comme indice métonymique de soi - que révèlent ces drapés, c'est l'altérité dans son essence c'est-à-dire dans sa valeur d'*alius*, d'étrangeté que relie à son observateur un pacte de connivence aussi nécessaire et absolu qu'inexplicablement arbitraire. *Alius*, le drapé de Clérambault l'est à la fois dans le temps et dans l'espace. Les sociétés exotiques où on le rencontre sont aussi bien les lointaines cultures antiques dont ne subsistent que des fantômes figés par la statuaire que des peuples contemporains ignorants des valeurs occidentales ou indifférents à elles, comme la société marocaine. Ce n'est sans doute pas un hasard si le blanc en est pour Clérambault la couleur fondamentale : elle manifeste mieux que toute autre la nature théorétique de l'objet où elle s'incarne. L'extension sociale remarquable de cet objet incite d'ailleurs d'emblée à voir en lui autre chose qu'un simple instrument vestimentaire. On pourrait la comparer à celle de l'écriture. Comme

¹ Voir par exemple "Contribution à l'étude de la folie communiquée et simultanée", 1902, in G.G. de Clérambault *Œuvres Psychiatriques*, Frénésie éd. 1987, p.8.

² "Classification des costumes drapés" in *La passion des étoffes... op.cit.* p.50.

l'écriture, en effet, qu'il s'agisse de l'alphabet latin ou de l'idéophonographie chinoise, la civilisation du drapé se caractérise par le fait qu'elle outrepassse les frontières des groupes linguistiques et, elle aussi, de façon visuelle. Elle témoigne d'une pensée culturelle d'un autre ordre, plus énigmatique et plus vaste, que celui du strict échange social. De même que l'écriture repose sur l'intégration originale des spécificités médiatiques de l'image à la logique du système verbal, elle induit une philosophie autonome de l'apparence corporelle.

La comparaison n'a rien de gratuit en elle-même et, moins encore, du point de vue de Clérambault. Car c'est sous le signe du visible - et du visible graphique -, que celui-ci a placé sa note sur le drapé. A l'abstraction ethnologique correspond en effet, dans ce texte, une conception de l'analyse fondée sur le diagramme. C'est à un diagramme qu'aboutissent les descriptions réalisées à partir de drapés concrets:

"Le schéma cercle et le schéma sautoir, l'un thoracique, l'autre scapulaire, s'étant ajoutés à l'autre, le diagramme ainsi obtenu (diagramme en boucle) est devenu à son tour générateur de plusieurs formes importantes : toge consulaire, toge impériale. Ces deux formes, qui semblent très complexes, ne sont autre chose qu'un diagramme en boucle suivi d'un additif spiral. La notion du diagramme en boucle les éclaire et les sort de leur isolement"¹.

Diagramme synthétique et dynamique à la fois où se dissout, au bénéfice d'une généralisation de nature purement géométrique, tout souvenir d'une matière. Mais les schémas qui y conduisent ne sont pas moins instructifs. Clérambault les a conçus, en effet, en y incluant une part verbale, comme *la formule descriptive* elle-même du drapé : "Un costume drapé doit être défini par le schéma de sa construction. Ce schéma est fourni par trois ordres d'éléments : 1. le point d'appui principal; 2. le mouvement d'étoffe partant de ce point; 3. les noms des zones recouvertes, et la façon de s'y adapter. Exemple : 'drapé scapulaire spiral, corps en tête; fausse manche gauche, finition céphalique avec renvoi' ".²

Ainsi, décrire un drapé, pour Clérambault, ce n'est pas tout dire de l'objet mais en combiner dans un système le vocabulaire distinctif et les éléments de surface eux-mêmes limités à deux catégories considérées comme seules pertinentes, celle des points générateurs de lignes et des formes qui en découlent. La méthode est hétérogène. Faut-il dire qu'elle est incohérente ? Un détour par la

¹ *Ibid.* p.51.

² *Ibid.* p.49.

littérature nous prouve que non. Francis Ponge revendique en effet la même :

"En somme voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS.

Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait.¹ "

Il va de soi que les intentions de Clérambault et de Ponge sont différentes : Ponge cherche à reconquérir à travers des mots choisis un objet qui le fascine, et il emprunte aux dictionnaires non seulement les mots en tant que tels - parce que ce sont des objets de même nature que ceux du monde² - mais le délire étymologique où son expérience personnelle de l'objet pourra se retrouver. Toutefois, le principe de l'amalgame qui gouverne leur description est identique : c'est "le regard de-telle-sorte-qu'on-le-parle", comme dit Ponge³, un regard qui, à la différence de celui de Merleau-Ponty, ne participe pas du corps, ne se commet pas avec "ce gros sac/.../indolore, la plupart du temps, je le veux bien, mais toujours si volumineux, pesant, inconmode", pour reprendre une autre formule du poète⁴, mais relève de la pure optique: "Comparer à la position du sujet dans le monde (et dans la phrase?) celle au *foyer* en optique, écrit Ponge. La science de l'optique nous en apprendrait je crois beaucoup sur l'homme.⁵"

C'est parce qu'il était un tel homme, un *foyer optique*, non pas centre ou maître du monde - son univers n'a rien de cartésien - mais analyste minutieux du visible, que Clérambault a complété ses descriptions de drapés par leur présentation sur des mannequins. Le fait qu'il ait eu recours à ces petits modèles de bois articulés afin d'illustrer ses conférences et que l'on en ait retrouvé plusieurs dans son appartement, sur lesquels il ajustait des tissus, a été interprété à

¹ F. Ponge "My creative method", *Méthodes*, Gallimard, coll."Idées", 1961, p.20.

² "Qu'est-ce qu'un langage? Sinon un univers, comme l'autre, mais un univers *fini*, qui comporte moins d'objets que l'autre", "Réponse à une enquête", *Ibid.* p.232.

³ "Les façons du regard", *Le parti pris des choses*, poésie-Gallimard 1967, p.120.

⁴ "Du corps", *Méthodes*, op.cit. p.186-187. Voir Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p.19-20 : "La vision est prise ou se fait au milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti".

⁵ "De l'infini", *Méthodes*, op.cit. p.183. J'ai traité plus longuement des rapports de Francis Ponge avec l'écriture dans "Les mots, l'écrit : l'usage du dictionnaire chez Francis Ponge", *Lexique* n° 12/13, 1995, Presses universitaires du Septentrion, p. 319-330.

tort comme un caprice, sinon comme une manie. La présence de telles poupées est tout à fait naturelle dans l'atelier d'artistes se situant dans la tradition figurative des Beaux-Arts, qui était celle de Clérambault. Elle leur est même indispensable s'ils veulent étudier les draperies: grâce à elle le peintre peut en effet reconstituer en miniature les différentes attitudes du corps humain et susciter ainsi à l'identique les effets de tissu qui en résultent. Ce qui est étonnant chez Clérambault, en vérité, ce n'est pas tant l'usage de ces mannequins que le fait que celui-ci soit exclusif, qu'il ne s'accompagne jamais de recherches anatomiques et ne soit pas non plus suivi de dessin ou de peinture. C'est le drapé-sur-l'homme mais sans l'homme, l'exercice de pose de vêtement mais sans son exploitation graphique qui l'intéressent; autrement dit *la pensée pure de la draperie* dégagée de toutes ses implications corporelles, que celles-ci concernent son support ou les manipulations artistiques auxquelles elles auraient dû donner lieu. Le recours au mannequin, dans les conférences de Clérambault sur le drapé, est en fait étroitement parallèle à la méthode descriptive qu'il en propose. Dans la mesure, tout d'abord, où l'un et l'autre combinent également dans leur système l'intervention d'une structure langagière ou assimilable à celle d'un langage - aux mots choisis de la définition correspondent très précisément les articulations du mannequin - et une autre, qui se superpose à elle et la justifie, mais qui relève d'un ordre et d'un champ différents, ceux du visible : le schéma de construction, le drapé lui-même. Il est remarquable, d'autre part, que la visée des deux démarches soit également *idéalisante*. Dans le cas de la description elle conduit à un diagramme. La mise en scène sur un mannequin aboutit quant à elle à la restitution symbolique du drapé antique, comme Clérambault le note lui-même avec émotion : "L'auteur a présenté en outre une figurine articulée, de trente centimètres de haut, drapée dans un peplos classique, avec rabat devant et derrière et ouverture latérale droite, les deux bords de trame du peplos (ceux qui circonscrivent l'ouverture) étant ornés d'un petit ourlet festonné, cousu au fil rouge, bien distinct. Pour la première fois depuis l'antiquité, une figuration du peplos était intégralement exacte et rendait son effet complet."¹

¹ *Op.cit.* p.57. Les dossiers préparatoires de Clérambault, qui nous sont connus depuis peu, confirment, par la diversité des documents collectés - photographies de toutes origines, notes, descriptions, croquis - et le systématisme de leur classement en types formels de drapés, ce rêve paradoxal et contradictoire d'un syncrétisme qui aurait valeur à la fois de vérité historique et d'idéal rationnel. Ils permettent également de vérifier que Clérambault ne reconnaissait au dessin qu'un rôle fonctionnel. Les dessins de lui que l'on trouve dans ces dossiers sont en effet de trois sortes : des copies - voire de simples calques - de gravures ou de photographies représentant des drapés, et dont il a souligné le plus souvent

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les photographies réalisées par Clérambault ou, du moins, que celui-ci les justifie au moment où il rédige ses notes. Ce n'est pas leur qualité matérielle qui importe pour lui mais leur fonction. Si le mannequin, en tant qu'objet, n'est que le préliminaire physique, l'accessoire concret et obligé d'un drapé conçu avant tout comme une *visibilité abstraite*, la photo en est le dépôt secondaire, le résidu. Elle ne mérite intérêt que du point de vue de sa faculté analytique :

"Il y a urgence à faire le recensement et le relevé de tous les drapés encore existants. Les agencements traditionnels se simplifient, s'abâtardissent ou disparaissent. Les photographies prises sans but analytique permettent rarement de reconstituer un agencement. ¹"

Assurément, les photographies marocaines de Clérambault ont été prises dans une intention "analytique". On le constate au fait qu'elles ont été, pour la plupart d'entre elles, numérotées, de manière à ce que les différentes étapes de l'agencement du drapé puissent se dégager facilement de leur succession. Ces séries sont incomplètes dans l'état actuel du fonds mais on y trouve des images portant les numéros 30 ou 47, signe que l'entreprise a été systématique et conduite avec une minutie extrême. Cette intention apparaît aussi dans les séries de quatre ou six clichés que le photographe a disposés les uns à côté des autres sur un même support de carton et qui visent, de façon simplifiée, au même effet. Il est plus surprenant de la retrouver à l'intérieur des images elles-mêmes. C'est elle qui donne aux personnages leur caractère inexplicablement insolite. Toute "analytique", en effet, est la manière dont ces *porteurs de drapés* ont été représentés. Car on ne peut définir autrement ces hommes et ces femmes pétrifiés dans un geste d'une précision et d'une originalité remarquables mais dénué d'une valeur expressive ou psychologique quelconque. Photographiés à peu près tous avec la même distance de prise de vue, sur un fond neutre de verdure ou, plus fréquemment, de mur ou de tenture, ce sont, comme les poupées d'atelier, des mannequins. Uniquement préoccupés de leur pose et de la phase d'habillage qu'elle leur permet d'exhiber, ils ne nous livrent rien d'eux-mêmes

certain aspects qu'il jugeait plus significatifs; des exercices de schématisation visant à dégager d'un motif, comme s'il s'agissait de deux géométries parallèles et complémentaires, plis invariants du drapé final et structure de son élaboration gestuelle; transpositions de ces mêmes schémas en deux couleurs, le corps étant esquissé à la façon très rudimentaire d'un mannequin par un trait rouge et les éléments des voiles indiqués au crayon bleu. Diagrammes et aide-mémoire, ces dessins n'obéissent à l'évidence à aucun objectif d'art, plastique ou esthétique.

¹ 20. *Ibid.* p.52.

sinon parfois, les femmes, les petites filles surtout, le sourire furtif de qui s'étonne du rôle qu'on lui fait jouer mais tient aussi à le bien remplir. Touchant et fascinant décalage que celui-ci, entre une pratique instrumentale plus proche de celle de la gravure de mode que de l'imagerie scientifique, et la générosité d'une société déployant avec confiance, sans en comprendre le motif ni s'en soucier, l'archaïque complexité de sa tradition vestimentaire, - le plus troublant étant peut-être encore qu'en procédant de cette manière Clérambault ait évité le piège dans lequel tant de ses prédécesseurs étaient tombés et qui a fait de leurs clichés des caricatures ou des pastiches, celui du voyeurisme ethnographique.

Mais c'était seulement *l'analyse* qui intéressait le photographe, non le *réel* et les problèmes d'interprétation et de transposition qu'il pose. La preuve en est que les clichés les plus convaincants de Clérambault sont ceux où le visage du modèle se trouve dissimulé au point que son regard même est invisible. Rien ne vient nous distraire alors du but que s'est fixé l'opérateur et qui est le même que celui qu'il donnera à ses descriptions : dégager du vêtement son schéma à partir de ses deux éléments fondamentaux : "le point d'appui principal" et "le mouvement d'étoffe partant de ce point". Seule différence remarquable, mais qui ne contredit en rien les principes du schéma - elle ne fait au contraire que les confirmer - : au "point d'appui principal" s'ajoutent dans ces images des points d'appui "secondaires", relatifs aux étapes de l'habillage ou à l'usage quotidien du vêtement : tels sont les mains et les bras, ainsi que certains ustensiles, théière ou récipient d'osier, dont on nous montre avec soin comment on peut les porter sous le haïk.

C'est ici - plus, à mon sens, que dans des jeux de regard dont Clérambault est, d'ailleurs, beaucoup plus économe que les photographes "orientalistes" - que la photographie nous avertit qu'elle échappe à son théoricien, que la "pensée visuelle" de Clérambault s'avère tout à fait spécifique. Car s'il est vrai que la démarche analytique - optique - qui aboutira un peu plus tard à la mise en diagrammes du drapé trouve son origine dans ces images, elle y apparaît déplacée, combinée à des observations qui ne peuvent être appréciées pour leur valeur systémique bien qu'elles relèvent elles aussi, et de façon aussi exclusive, du visible : elles témoignent d'une *apparence*. C'est une apparence, non un schéma, qu'elles désignent et exaltent. Surprise d'un bras sur lequel le voile glisse à demi, suscitant un mouvement oblique et ample du drapé qui n'a rien de fonctionnel et se donne à voir pour lui-même, métamorphoses inattendues des corps, soit que, les bras haut levés

et les mains emmaillotées de tissu, ils nous donnent l'impression étrange d'être ceux d'oiseaux privés d'envol ou que, dissimulant un objet sous leur haïk, ils nous obligent à nous interroger sur la nature même de ce corps, voire sur son existence, peut-être.

Tout, de l'aventure propre de Clérambault avec le drapé, a commencé dans ces *visions*, et le nombre considérable de clichés qu'il a gardés nous prouve qu'il en était conscient. Cela apparaît plus encore si l'on situe ces photographies dans leur contexte chronologique. Antérieures aux cours des Beaux-Arts et aux conférences de la Société d'ethnographie, elles ont été faites plusieurs années après la note qui traitait de *La passion érotique des étoffes chez la femme*. Si l'impact visuel des étoffes était déjà relevé dans ce texte, comme on l'a vu, il se trouvait submergé alors par les investissements tactiles, "aptophiliques", des malades. Ce que célèbrent ces images, c'est la *libération du toucher*, la visibilité pure d'une surface qui existe *hors de tout contact*. On peut aussi interpréter en ce sens, et non seulement comme une procédure à visée démonstrative, le fait que le photographe ait organisé ses clichés en séries. D'une image à l'autre, en effet, la matière se perd, elle s'oublie, l'attention du spectateur se concentrant sur la seule mobilité d'une surface elle-même réduite à sa pellicule la plus immatérielle : non pas la facture de tel haïk ni même celle de son tissage, mais les variations provisoires d'une apparence cristallisée en objet.

Cette *acuité radicale* du regard de Clérambault sur les étoffes, cette appréhension singulière, puisque réalisée hors langage, d'un *alius* que le théoricien tentera un peu plus tard de s'approprier verbalement, apparaît aussi très clairement si l'on compare ces photographies avec d'autres qui lui sont plus ou moins contemporaines. Avec celles du laboratoire de Charcot d'abord, bien entendu, la démarche de Clérambault étant très proche de celle d'Albert Londe qui notait à propos de ces rapports d'admission des malades à la Salpêtrière que l'on nommait des "observations" : "Une épreuve en dira plus que bien des lignes d'explication"¹.

La comparaison, cependant, doit s'arrêter là, car tout oppose, à tous les niveaux, l'univers photographique de Charcot et celui de Clérambault. S'il est vrai que dans l'un et l'autre "se succèdent les images presque semblables d'une identité toujours en mouvement", il ne s'agit pas pour Clérambault, comme l'a souligné Serge Tisseron, de "piéger la psychologie à travers les variations de postures ou de

¹ Albert Londe cité par Georges Didi-Huberman *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982, p.3.

mimiques, ou les curiosités de l'anatomie. Seule l'étoffe l'intéresse. Plus encore [...] la cinétique propre du vêtement"¹.

L'absence de visée interprétative et, de manière générale, de toute orientation clinique donnée à ses clichés est ce qui différencie au premier chef les images de Clérambault de celles que commanditait Charcot. Mais plus frappant encore, à mon sens, est le fait que ces deux "visuels" célèbres de la psychiatrie, qui s'appuyaient l'un et l'autre sur la même tradition académique, ont pris à son égard des options qui, pour celle de Charcot, était assurément la moins novatrice, la plus marquée par les préjugés classiques de l'art occidental - celle de la représentation du corps humain - tandis qu'en choisissant le drapé Clérambault s'est situé dans une perspective qui le faisait non seulement échapper aux ambiguïtés douteuses du réalisme (on frémit en lisant que Londe faisait recouvrir de noir le lit où se trouvaient les malades "car, expliquait-il, comme nous opérons sur le nu, les chairs se détachent mieux que sur des draps blancs"²), mais trouver dans le visible ce qu'il pouvait apporter de plus original et de plus neuf.

Cette originalité ne se dément pas lorsque l'on compare les photographies de Clérambault avec celles que l'on prenait au début du siècle sur le même thème, qu'il s'agisse des femmes habillées à l'antique traitées par les "pictorialistes" - tel Constant Puyo - dans le style des tableaux de Maurice Denis ou des clichés de la Loïe Fuller réalisés par Eugène Druet ou Harry C.Ellis³. Si une certaine ressemblance d'inspiration semble évidente entre elles - et peut être, d'ailleurs, Clérambault avait-il vu le pavillon de stuc blanc de la Loïe Fuller à l'exposition universelle de 1900 "qui imit[ait] un immense voile aux plis de plâtre figés dans ses volutes"⁴ - la confrontation de

¹ S. Tisseron "D'un regard l'autre" in *Gaëtan Gatian de Clérambault psychiatre et photographe*, Les empêcheurs de penser en rond, 1990, p.25.

² Cité par A. Rouillé *Le corps et son image, Photographies du dix-neuvième siècle*, Contrejour, 1986, p.56.

³ Voir à ce sujet *Ornement de la Durée*, catalogue du Musée Rodin 30 septembre-30 novembre 1987.

⁴ Camille Mauclair- "Sada Yacco et Loïe Fuller" in *La Revue blanche* 15 octobre 1900 cité *ibid.*p.7. On notera à ce propos que l'un des très rares documents de presse de grand format conservés par Clérambault dans ses dossiers (on n'y trouve en général que des fragments découpés autour d'un motif), document comportant - ce qui est encore plus rare - une légende et daté au crayon de sa main, est une photographie parue dans *Eve* le 23 octobre 1921 et montrant Isadora Duncan essayant une tunique grecque devant un groupe de statues antiques avec l'aide d'une habilleuse. On comprend que la légende ait intéressé Clérambault au même titre que l'image. En voici le texte intégral : "A l'école des 'danseuses immobiles'. Danse et sculpture n'étaient chez les anciens Grecs qu'un seul et même

ces images ne fait que confirmer à quel point Clérambault cherchait, en représentant des drapés, à traduire *l'expérience d'un voir* non à traiter un sujet. Les tirages des pictorialistes, qui confondaient en un même flou aérien les ondulations des voiles portés par leurs égéries, rendent d'autant plus sensible la précision de l'amateur dans la présentation de ses costumes. Les photos de la Loïe Fuller par Eugène Druet sont d'une minutie assez voisine, en revanche, mais elles ne font pas intervenir les jeux de lumière de façon aussi subtile et, surtout, il est évident que l'essentiel de la prise de vue ne résidait pas pour le photographe dans sa fidélité à un drapé : c'étaient les métamorphoses en fleur ou en flamme auxquelles parvenait la danseuse en agitant ses draperies tenues par des bâtons qui l'intéressaient avant tout.

Traitements divers de l'étoffe qui montrent que seul Clérambault l'a mise en valeur pour elle-même mais qui sont révélateurs aussi de l'attrait particulier que le motif du drapé exerçait en tant que tel sur les photographes, comme si - et telle en est bien, je crois, la raison - le fait d'imprégner un support de la trace d'un autre support communiquait à l'artiste la même ivresse de se trouver à l'origine absolue de son art, le même bonheur d'en connaître l'alchimie dans son principe, qui devait émerveiller les peintres à l'aube de l'art abstrait. Cette alchimie, Constant Puyo et Eugène Druet l'ont exploitée pour susciter l'irréel dans le réalisme obligé de leurs images - lumières faussées, mouvements devenant eux-mêmes spectacles -. Clérambault y a eu recours à la seule fin d'exposer à travers elle le visible dans son essence : un écran - l'image, l'étoffe -, et, sur cet écran, les traces générées par sa structure et par son usage. Dans les pratiques divinatoires anciennes, ces traces étaient les signes cosmiques d'où allait naître l'écriture¹. Ici, ce sont des plis, des rayures, des fentes, la panoplie linéaire du vêtement. Mais ce ne sont pas seulement le volume ou le décor d'un tissu, l'emplacement - devenu quasi abstrait - d'un regard, que servent à désigner ces lignes. L'attention aiguë avec laquelle Clérambault a organisé ses éclairages, sélectionné les poses de ses modèles, substitué une mosaïque ou une palissade à la tenture qui aurait suffi à servir de fond à ses portraits

art, l'Art des Muses, la Musique. Chaque attitude d'une statue est à la fois un sentiment et un geste. Isadora Duncan et ses imitatrices nous ont rendu vivante cette conception du rythme antique. Elles poussent la conscience jusqu'à passer de longues heures dans les musées pour étudier le mouvement de la statue immobile sous le vêtement léger. La tunique grecque est difficile à porter. Que d'essais et que de persévérance faut-il déployer avant d'y réussir, même avec l'aide d'une habile costumière!"

¹ Voir à ce sujet mon article sur "L'écriture et les dieux", *Grand Atlas des littératures*, op.cit. p.126-127.

le prouve. Si le drapé, pour un dessinateur, est l'occasion de s'exercer au trait, il est, pour Clérambault photographe, celle de faire naître des *marques* de l'espace, de la blancheur initiale. On sait que, pendant la guerre, il photographiait les traces laissées par les explosions de mines, et qu'il n'hésitait pas pour le faire à se placer dans leur champ de projection¹.

En amont d'une pensée visuelle polarisée par l'écrit, systématisée en diagrammes, les photographies de Clérambault témoignent de l'avatar premier de cette pensée, de sa démarche fondatrice : la rencontre d'une surface et d'un regard et l'émergence à partir d'elle de figures (qui ne sont pas des formes et encore moins des objets) participant simultanément de la nature des choses et de l'intelligence de l'homme, du réel et de l'inconnu. La conception chinoise du paysage, équilibre entre montagne et eau assuré en son centre par un vide, celui du papier ou des nuages, de la matière ou de l'imaginaire (il est les uns et les autres tout à la fois) est celle qui exprime le mieux la richesse de cet état minimal de création qui est aussi son degré suprême². Les peintres occidentaux l'ont retrouvé et défini à leur manière. Analysant la notion picturale de *valeur*

¹ Voir Bernard de Freminville "Le drapeau", *La passion des étoffes*. op.cit. p.15. Il faudrait certainement aussi associer à ce souci de la trace envisagée du point de vue de son apparence et non de sa cause les relevés de bordures de drapés, de ceintures et de liens divers - y compris ceux des sandales, dont Clérambault a fait plusieurs croquis - ou, reproduits à la gouache sur une planche unique, semble-t-il, de rayures, que l'on trouve dans les dossiers de Clérambault.

² "Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de vide-plein. C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude. Cependant, que de malentendus il convient de dissiper! On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de "diluer" l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique", Fan Chi cité par F.Cheng, *Souffle d'esprit*, Seuil, 1989, p 30. Voir également à ce sujet François Jullien *Figures de l'immanence, Pour une lecture philosophique du 'Yi King'*, Grasset 1993, et l'analyse qui y est faite de la notion chinoise d'"amorce infime" du changement à travers la structure de l'hexagramme : "'Tandis que la figure de l'hexagramme pris en bloc, le *gua*, représente l''être déterminé', et donc stable, 'des situations et des existants', chacun des traits, *yao* représente l'amorce d'une occasion-situation'(WFZ, p.537). Pièce la plus fine, la plus sensible aussi, au sein de l'appareil (en plus grand nombre aussi : les 64 hexagrammes se composent de 384 traits), c'est en elle que se joue et qu'advient la transformation d'un hexagramme à partir d'un autre, par elle qu'une figure se convertit en une autre : c'est donc à son niveau que se lit précisément le détail des évolutions et que s'opère le repérage, éminemment subtil, des modifications à venir."(p. 247-248).

Eugène Fromentin a transposé dans les termes matérialistes propres à l'esthétique de son siècle les fondements métaphysiques du vide chinois :

"A mesure que le principe colorant diminue dans un ton, l'élément valeur y prédomine. S'il arrive, comme dans les demi-teintes où toute couleur pâlit, comme dans les tableaux de clair-obscur outré où toute nuance s'évanouit, comme dans Rembrandt par exemple, où quelquefois tout est monochrome, s'il arrive, dis-je, que l'élément coloris disparaisse presque absolument, il reste sur la palette un principe neutre, subtil et cependant réel, la valeur pour ainsi dire abstraite des choses disparues, et c'est avec ce principe négatif, incolore, d'une délicatesse infinie, que se font quelquefois les plus rares tableaux.¹"

Constat ému d'un artiste obligé d'admettre, contre l'académisme même auquel il adhérerait pourtant, la puissance créatrice du *rien*. On en retrouve l'émerveillement chez Michaux lorsqu'il évoque la genèse de ses premières images :

"Lavis. Il y faut le trouble. Au moins le trouble. Je trouble d'abord le papier. Puis, autre trouble, un je ne sais quoi dont je ne tiens pas à prendre conscience ni en mots, ni en pensées, ni en vagues souvenirs. [...]

Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi ; rendu d'une impression que je ne reconnais pas, dont je ne saurai jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais.

[...]

Trait hors des chemins, sûr de son chemin, qu'avec nul autre on ne saurait confondre.

Trait comme une gifle qui coupe court aux explications.

Peinture pour l'aventure, pour que dure l'aventure de l'incertain, de l'inattendu. Après des années toujours encore l'aventure.²"

Libération du "je" et de ses manques, révélation par la blancheur (ou par le noir ; les deux extrêmes ont, en l'occurrence, une vertu identique) de traces participant à la fois du monde et de soi-même,

¹ E. Fromentin *Les Maîtres d'autrefois*, Garnier, 1972, p.174-175. J'ai développé la comparaison de l'esthétique de Fromentin avec la pensée chinoise du Vide dans *Fromentin conteur d'espace*, le Sycomore, 1982, en particulier le chapitre "Le regard et la loi".

² H. Michaux *Emergences-Résurgences*, Skira, coll. "Les Sentiers de la création", 1972, p.49 et p.72.

revanche de l'image sur le langage. C'est à travers son expérience de la mescaline que Michaux a pris conscience de l'autonomie mentale de la vision :

"Constamment en ces heures étirées je recevais, les yeux fermés, la preuve que l'image est un certain immédiat que le langage ne peut traduire que de très loin, et qu'elle a dans l'esprit une place vraiment à part, matière première pour la pensée.¹".

Clérambault a-t-il conclu de même à partir des hallucinations visuelles dont les intoxiqués par le chloral lui faisaient le récit? Ses descriptions sont trop impersonnelles, trop "objectives", pour que l'on puisse en faire l'hypothèse². Mais le texte où il a relaté son opération de la cataracte, et son suicide lorsqu'il en eut compris l'échec, nous font deviner à quel point la *pensée par la vision* lui était fondamentale. A relire "l'exposé narratif" qu'il fait de son opération et de sa convalescence, on le voit prendre conscience de certains des phénomènes spécifiques de la pensée visuelle. Telle de ses descriptions fait curieusement écho à ses photographies de drapés: "Sur une figure bien éclairée, le bleu se localise dans les creux: orbites, rides, sillons du sourire, fente des lèvres, racine des cheveux. Un linge blanc apparaît très légèrement bleuâtre dans ses régions bien éclairées et nettement bleu dans ses zones d'ombre; parti pris qui rappelle, non sans quelque agrément, les tableaux de la période appelée impressionnisme³".

Il observe aussi la corrélation intime du monde visible et de la pensée : "Ma demi-cécité me rendait plus fatigante la pensée même, car, à l'état sain, en rêvant, nous prenons encore point d'appui sur l'extérieur soit pour nous reposer de notre pensée, soit pour retrouver cette pensée; privés de cette aide nous devons par effort et sans repos pousser la marche des idées ou la retrouver; la rêverie est bien moins aidée dans une obscurité totale que devant un décor d'intérieur ou un paysage. Jamais je n'avais senti cette dépendance des choses⁴".

Il est vrai que la pensée visuelle se fonde sur *l'extérieur*, que celui-ci soit physique ou mental. Clérambault en avait exploité lui même (et

¹ *Ibid* p.84.

² Voir les *Œuvres psychiatriques*, op.cit.p.145 et suiv. Il arrive cependant parfois à Clérambault de laisser échapper un commentaire, disant par exemple de telle malade "elle nous donne, deux heures durant, la description, presque la vision, d'une cinématographie onirique vraiment splendide" (p.149).

³ G.G. de Clérambault *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte*, Les empêcheurs de penser en rond, 1992,p.46-47.

⁴ 34. - *Ibid.* p. 17.

il le faisait encore dans ce texte) la créativité et la puissance. Mais il est vrai aussi qu'il implique une disponibilité, une réceptivité du sujet - la notion de "réceptivité" est à la base de la pensée chinoise¹. Du logocentrisme de sa culture Clérambault avait hérité l'exigence première de la *maîtrise* des choses comme de soi-même. Il ne pouvait accepter de s'en trouver défaussé.

Je remercie vivement Madame Jacqueline Dubois, directeur de la bibliothèque du Musée de l'homme, ainsi que Mesdames Christine Barthe, conservateur chargé de la photothèque, et Dominique Morelon, conservateur chargé des archives, de l'aide amicale qu'elles ont bien voulu m'apporter dans la préparation de cet article en me facilitant l'accès du fonds Clérambault en cours de catalogage au Musée de l'homme.

¹ 35. - "En ce qui concerne la réceptivité et la connaissance c'est la réceptivité qui précède et la connaissance qui suit; la réceptivité qui serait postérieure à la connaissance ne serait pas la véritable réceptivité. [...] Car l'Unique Trait de Pinceau, en effet, embrasse l'universalité des êtres; la peinture résulte de la réception de l'encre; l'encre de la réception du pinceau; le pinceau de la réception de la main; la main, de la réception de l'esprit : tout comme dans le processus qui fait que le Ciel engendre ce que la Terre ensuite accomplit, ainsi tout est fruit d'une réception." Shitao *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traduction et commentaire de P. Ryckmans, Hermann, coll."Savoir", 1984,p.43. Voir également à ce sujet F. Jullien *Procès ou Création, Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Seuil, 1989.