HAL
open science

Les Mémoires de mon crâne, René Des-cartes (Philippe Comar, 1997): la Vérité à l'épreuve de la Vanité

Pascale Peyraga

To cite this version:

Pascale Peyraga. Les Mémoires de mon crâne, René Des-cartes (Philippe Comar, 1997): la Vérité à l'épreuve de la Vanité. Genres littéraires et peinture, Oct 2011, Clermont-Ferrand, France. pp.139-155. hal-01287567

HAL Id: hal-01287567

https://hal.science/hal-01287567

Submitted on 6 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les *Mémoires de mon crâne. René Des-Cartes* (Philippe Comar, 1997) : la Vérité à l'épreuve de la Vanité

Pascale PEYRAGA
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Publiées dans la collection « L'un et l'autre » des éditions Gallimard, les *Mémoires de mon crâne. René Des-Cartes*[1] ne se construisent étonnamment pas sur les souvenirs d'un vivant mais sur la parole énigmatique du philosophe défunt, et si les récits entourant la mort de Descartes et les avatars de son crâne servent de toile de fond à cette histoire, ils occultent en réalité la véritable figure emblématique des *Mémoires*, celle de la Vanité picturale que le lecteur est encouragé à dévoiler.

Nous nous proposons donc de montrer de quelle façon les Vanités picturales et leur mode opératoire structurent ces *Mémoires*, éclairant autant la figure historique de Descartes que les théories qui l'ont célébré. Nous verrons alors que si le trompe-l'œil textuel recèle une morale inhérente à toute œuvre de Vanité, son fonctionnement définit plutôt une contre-vanité dont la valeur transgressive affecte la représentation de la mort et le concept de Vérité.

---

[1] Philippe Comar, *Mémoires de mon crâne. René Des-Cartes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre », 1997. Dorénavant, les citations extraites de cette édition seront uniquement. suivies du numéro de page leur correspondant.

DE LA VANITE PICTURALE A LA VANITE TEXTUELLE

Dès le paratexte des *Mémoires de mon crâne* se multiplient les signes avant-coureurs de la Vanité : le titre de l'œuvre confère au crâne, cet emblème de Vanité, une fonction de régie narrative et l'image de la boîte crânienne – une Vanité réduite à sa plus simple expression – occupe tout autant la couverture du livre, illustrée par la reproduction d'une planche du *De humani corporis fabrica* (1543) que le frontispice des pages intérieures, qui reproduit le buste sculpté de Descartes (1913) par Paul Richer.

Le crâne appose aussi son sceau au récit et le soumet à sa prolifération textuelle, comme en témoignent les neuf épigraphes qui pointent l'image du crâne ou de la tête tranchée. De fait, le crâne se soustrait à sa simple dimension anecdotique et se charge de la portée symbolique propre aux Vanités picturales. Le lecteur est alors invité à trouver la clé de l'énigme du crâne cartésien – dérobé, réapparu, controversé – et à décrypter la morale dont il discerne fatalement la présence, les notations sémantiques liées au vocabulaire des arts visuels – telles que « la toile de fond de l'histoire » (p. 12), « le trompe-l'œil » (p. 12), etc. – annonçant avant tout la figure de la Vanité picturale : le texte fait tableau, dispose ses objets et les codifie de manière à se construire en référence à cette forme de trompe-l'œil pictural qui pénètre le texte.

Afin de percevoir la modalité d'inclusion de la Vanité dans les *Mémoires*, nous rappellerons les caractéristiques de la « Vanité picturale », sous-catégorie de la « nature morte » et du « trompe-l'œil », rattachée à la tradition chrétienne du *memento mori*. Sa dénomination trouve son origine et son sens moral dans la phrase de l'Ecclésiaste, « Vanité des vanités, tout est vanité », une maxime que les peintres traduisirent plastiquement par la mise en scène édifiante d'allégories de la mort. Les Vanités mettent en regard les symboles de l'existence terrestre, les images de la mort inéluctable et les allusions à la résurrection éternelle, afin de souligner le caractère éphémère de la possession des biens et de présenter la mort comme une limite entre l'ici et l'au-delà. La rhétorique picturale privilégie le contrepoint entre la vie et la mort, l'ombre et la lumière, entre la matérialité des richesses terrestres et l'immatérialité de la vie céleste. Or, dans les *Mémoires*, l'image de la Vanité picturale se déploie

sous des formes variées, qu'elles soient simples ou complexes. La seule « image [du] cadavre soumis à la curée des admirateurs » (p. 33), une image placée sous le regard du baron Cuvier, met en place un dispositif scopique jouant sur le regard des admirateurs face au cadavre, redoublé par celui du scientifique visualisant la scène. Un regard double et duel, mêlant fascination et dégoût, métaphorisé par l'image de la « curée » : la référence au morceau de gibier abattu dégrade la dépouille humaine, mais elle lui octroie aussi une irrésistible attirance, la curée étant le morceau de viande offert en pâture aux chiens affamés. La mise en scène génère également un effet de trompe-l'œil, dès que la distance entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'abolit : or, si les admirateurs franchissent cette distance en « piochant dans la caisse et disputant [leur] organe favori » (p. 33), la représentation du cadavre déborde à son tour le cadre premier délimité par les regards concupiscents des admirateurs, pour atteindre les sens du scientifique, révulsés par la vision du corps décapité. L'on trouve là le fonctionnement de la Vanité picturale, qui attire le spectateur tout en le repoussant, et joue sur la tension entre l'attrait des biens terrestres et l'horreur de la décomposition des corps.

Les images de Vanité se réitèrent dans les *Mémoires*, mais seule la fin du récit en révèle la scène fondatrice, indubitablement liée à la Vanité picturale et à sa traduction littéraire. Dans le dernier chapitre, l'esprit de Descartes offre au lecteur une trouvaille, le texte écrit par un professeur des Beaux-Arts, qui décrit une galerie de l'École semblable à un cabinet de curiosités :

> Là sont conservés : écorchés, moulages de dissection, quelques cires anatomiques, des squelettes, deux ou trois momies, un crâne éclaté monté sur tige qui fleurit comme une pivoine, un larynx réduit au silence dans une châsse de verre, des caisses d'os désappariés, ainsi qu'un moulage de guillotiné peint sur tranche et quelques intestins en carton-pâte colorié au naturel – « La destruction parée autant que la destruction peut l'être ». (p. 115)

Si la déclinaison des formes cadavériques rend patente la présence physique de la mort, seule leur mise en spectacle, explicitée par le syntagme de « la destruction parée », retranscrit le fonctionnement de la Vanité picturale. La tension entre vie et mort naît du contraste entre le larynx, organe de phonation, et le silence qui le caractérise,

ou entre le crâne éclaté, signe manifeste de la mort, et la comparaison avec la pivoine. De toute évidence la fleur, pièce maîtresse des Vanités, atteste du processus d'esthétisation qui entoure la présentation de ce cabinet, où nombre d'objets ne sont que des représentations artificielles de la mort, ainsi qu'en témoignent les cires anatomiques ou les intestins en carton-pâte colorié. C'est donc la mort mise à distance par les arts visuels qu'il nous est donné de voir, dans une scène dont on isole les éléments corporels pour en révéler le détail.

Cette image *princeps*, au soubassement pictural indéniable, se projette sur les *Mémoires* et les contamine, l'esprit de Descartes confessant avoir fait appel au dessinateur-écrivain pour rédiger les mémoires de son crâne. Par cette médiation s'effectue le saut de l'enquête – l'énigme du crâne égaré – à sa narration, dans un processus supposant également la translation du visuel au textuel, deux systèmes sémiotiques qui se mêlent dans les propos du narrateur.

Le scriptural prend langue avec le pictural, et s'entrecroisent les termes de « tableau », de « description », de « dessein », de « fable » (p. 32), la finalité de l'œuvre de fiction – ici, « le dessein » – se confondant avec le moyen qui permettra d'atteindre cette finalité, à savoir le « dessin », le signe iconique. Mieux encore, la fiction se sustente de la réalité historique pour redoubler ce processus ; le véritable crâne de Descartes, passé de main en main, recouvert sous les signatures de ses détenteurs successifs, met en abyme le processus d'élaboration des *Mémoires*, par lequel le signe visuel du crâne devient image parlante, et la Vanité picturale une Vanité d'écriture :

> Loin d'être muette, ma tête de mort négociée expose avec complaisance ses mésaventures, établissant pour ainsi dire d'elle-même son ascendance. […] l'encre a remplacé ma chair. Dédicaces et signature inscrites à même le crâne permettent, sinon d'envisager avec certitude son légitime propriétaire, du moins d'ébaucher la succession de ceux qui se sont appropriés ma carcasse vide. (p. 27)

Le récit couvre l'image, il en redouble le sens et l'explicite. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que les antinomies propres à la Vanité picturale apposent également leur sceau à l'enquête sur le crâne cartésien ?

LE DEPASSEMENT DE LA VANITE PICTURALE PAR LES THEORIES CARTESIENNES

L'antinomie ombre *vs* lumière, la première à se projeter sur le récit, y appose les paradoxes générés par la mort, et l'oxymore de l'« étrange spéculation de l'esprit qui attend de la nuit vivante du corps de pouvoir briller de sa lueur morte » (p. 59) reprend la perspective religieuse propre à l'*ars moriendi* dans laquelle la mort fait briller la lumière de l'esprit, la seule à perdurer par-delà les ténèbres.

Mais aussi bien le clair-obscur que la tension entre le matériel et l'immatériel acquièrent de nouvelles fonctionnalités dans la fiction, au contact des péripéties du crâne appliquées à la philosophie de Descartes elle-même. Ainsi, le binôme ombre *vs* lumière s'adapte à l'énigme du crâne, tour à tour caché et mis en lumière ; il se double de l'antinomie entre occultation et révélation, perceptible dans l'alternance « d'éclats et d'éclipses qui scandent l'épopée » du crâne, « mis en vue et occulté, vénéré et maudit » (p. 71). En excédant l'antithèse propre à la Vanité picturale, la fiction outrepasse le sens moral de l'Ecclésiaste pour se couler dans la pensée du siècle des Lumières, à travers les interventions de Franz Joseph Gall, Paul Broca et autres scientifiques qui, se revendiquant du cartésianisme, mettent le crâne de Descartes à l'épreuve de leur savoir. À la vérité chrétienne de la Vanité se substitue une vérité scientifique, et les crânes perdent la dimension de reliques sacrées ou symboliques pour servir de spécimens aux études de physiognomonie ou alimenter les théories craniométriques. Les manipulations des crânes ou leur pesée génèrent un spectacle propre au jugement dernier, « inscrit dans la pure tradition de la pesée des âmes », mais où « les oraisons sur la vanité humaine deviennent des rêveries rationnelles sur l'esprit » (p. 46).

Quant à la tension entre le matériel et l'immatériel propre aux Vanités, elle prend forme dans l'expérience corporelle de Descartes qui renforce rétroactivement ses propres théories dualistes. Si le motif de la séparation du corps est suggéré dès le sous-titre de l'œuvre par la graphie de « Des-Cartes », dont le signe diacritique dit autant l'union que la disjonction, et métaphorise visuellement la séparation du corps et de la tête, c'est au travers de la perte de sa

tête par mutilation que Descartes fait l'expérience de la philosophie du dualisme de substance – qui affirme l'irréductibilité du corps et de l'esprit –, une dualité que le fonctionnement narratif des *Mémoires* exemplifie, à travers l'âme de Descartes qui survit à son corps et relate le devenir de sa propre dépouille.

Partant, la dialectique entre le matériel et l'immatériel, étroitement liée au dispositif des Vanités, éprouve avant tout les théories cartésiennes, explicitement convoquées par les *Mémoires* qui intègrent des citations tirées de la Sixième des *Méditations métaphysiques* ou du *Traité de la Lumière*, deux lieux de révélation de vérités extraordinaires.

LA MISE A L'EPREUVE DE LA VERITE

Si le dispositif structurel des Vanités est patent dans les *Mémoires*, la morale qui leur est propre est ici synonyme d'une mise à l'épreuve de la Vérité, déclinée à divers niveaux : la vérité sur les avatars d'un crâne erratique, les théories scientifiques qui exercent leur vérité sur celui-ci, et enfin la vérité philosophique qui s'incarne en lui.

En effet, la Vanité, dans un premier temps subsumée par la recherche de la Vérité, finit par regagner du terrain face au constat de la vacuité des sciences et de la vanité humaine, si bien que le lecteur suit un parcours circulaire allant de la Vanité à la Vérité, et de la recherche de la Vérité au constat de sa vanité. De fait, la dimension moralisante de la Vanité peuple tous les recoins des *Mémoires*, les deux modalités, picturale et édifiante, se trouvant parfois réunies. Ainsi l'image du crâne illustrant la couverture des *Mémoires*, tirée du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale (1514-1564), ne renvoie-t-elle pas uniquement à la représentation picturale des Vanités : elle recèle également une perspective morale sous-jacente, à travers l'histoire d'André Vésale lui-même, cet anatomiste qui, ayant pris conscience de la vanité des savoirs, avait brûlé ses thèses scientifiques et abandonné sa chaire de professeur.

Plus largement, les vérités des sciences exactes sont invalidées par le recours à l'ironie et la polyphonie des discours scientifiques, qui révèlent aussi bien la vanité individuelle de chaque théoricien que la vacuité de toute recherche de vérité

scientifique. De fait, Paul Broca, père de la craniométrique, est présenté comme un esprit étriqué et froid, prêt à miser sa propre tête pour consacrer sa théorie. La sentence finale de Descartes, maître du présent et du passé, produit une chute ironique, l'intelligence de Broca étant contestée par ses propres théories :

> Aurait-il défendu avec tant d'acharnement sa doctrine liant la qualité à la quantité s'il avait connu son poids brut d'intelligence, lui dont le cerveau, disséqué et pesé au lendemain de sa mort par ses collègues, surnage […] à peine au-dessus de cette ligne de disgrâce qu'est la moyenne. (p. 59)

Loin de condamner spécifiquement telle ou telle théorie pour en privilégier une autre, les *Mémoires* discréditent toutes les écoles et leurs théoriciens, et elles déplorent l'absence de cette science universelle dont Descartes caressait les vœux. La dispute spécifique entre Delambre et Cuvier, qui oppose « deux visions du monde » (p. 29), est l'exemple sur lequel s'ancre un long développement narratif sur l'évolution des savoirs et la caducité des théories qui, à peine énoncées, sombrent dans les ténèbres.

C'est bien en cela que joue la fiction : elle problématise l'ensemble des vérités dites rationnelles en les mettant en concurrence, soit pour suggérer l'existence d'une vérité universelle non encore démontrée, soit pour révéler sa propre vérité – une Vérité de (la) fiction vers laquelle le lecteur est mené. Car s'arrêter sur la question de la vérité scientifique serait omettre une dernière dimension de la problématique du « vrai et du faux », qui se matérialise dans l'opposition entre l'Histoire et « les » histoires, entre le factuel et le fictionnel, le véritable enjeu des *Mémoires* portant sur la vérité de la représentation intégrée dans la vaste problématisation de la Vérité.

Le questionnement de la représentation est motivé par de nombreux schèmes, parmi lesquels figure la dimension réflexive des *Mémoires*. Perceptible dans la mise à distance de l'art et dans son esthétisation, dans le dispositif de mise en abyme des épigraphes, elle prend forme au moment où Descartes lui-même revient sur son histoire et observe « l'image de [son] propre cadavre » (p. 33), dans un processus lui-même mis en abyme dans l'épigraphe de Jacques Cazotte extraite de l'*Ollivier* :

> […] je n'ouvris les yeux qu'au bout de quelques temps, et je vis que ma tête était rangée sur des gradins à côté et vis-à-vis de huit cents autres têtes des deux sexes, de tout âge et de tout coloris. (p. 45)

Cette citation, qui est aussi une mise en abyme de la Vanité, reprend à l'identique l'image de Descartes se retournant sur son propre crâne, et emblématise de ce fait le fonctionnement réflexif des *Mémoires de mon crâne*.

À travers cette dimension réflexive, les *Mémoires* éprouvent la véracité des récits « historiques » – qu'il s'agisse de témoignages ou de biographies –, pour les mesurer à l'aune du récit « authentique » des mémoires, et les condamner au même titre que les vérités scientifiques. Si le discrédit jeté sur les sciences tient à l'abondance de théories rivales, de même la multitude de récits écrits par les historiens et les biographes débouche sur une polyphonie discordante et disqualifiante. La juxtaposition de témoignages, d'anecdotes, de chroniques écrites sous le couvert du réel, mais présentées comme mensongères souligne l'impossibilité à révéler l'Histoire véritable de la dépouille de Descartes[2]. Face à ce constat d'échec multiple et à la ruine des vérités – l'énigme du crâne non révélée, la faillite des sciences dures et la vacuité des sciences humaines –, la seule issue proposée réside en un retour vers cette Vérité originelle prônée par Descartes dans ses ouvrages théoriques, une remontée vers les fondements qui émane de toutes les strates des *Mémoires*.

La recherche des sources est avant tout portée par les théories cartésiennes qui éclairent la vanité des sciences et leur apporte une réponse. L'imperfection de notre savoir venant des jugements contradictoires que nous entendons porter par les savants, y remédier implique, selon Descartes, de recommencer par le commencement, et d'élever notre édifice sur un fondement unique. Cette pensée, issue du *Discours de la méthode*[3] et des *Méditations métaphysiques*[4], émerge itérativement dans les *Mémoires*, appelle au retour vers les origines pour retrouver la Vérité[5].

[2] « Chaque certitude appelle sa réfutation. Pris dans la spirale de l'histoire, mû par le démon de l'enquête, Delambre s'échine à concilier les dires des uns et des autres, renvoyant dos à dos les témoignages sans parvenir toutefois à discerner, parmi les fantaisies et les vantardises, la vérité » (p. 37).

[3] René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], Paris, Librio, 2004, n° 299.

Ce retour à une Vérité unificatrice est également figuré par la première épigraphe de l'ouvrage, qui évoque la gloire de celui « qui a ramassé les morceaux depuis le commencement[6] ! », de même que par l'exhumation des dépouilles, qui présente un attrait semblable à celui des trésors enfouis, et il est sous-tendu par le mouvement rétrospectif inhérent à la construction narrative des *Mémoires*, qui opère telle une vaste analepse.

Enfin, l'énigme du crâne de Descartes, troublée par la multitude de récits construits autour d'elle, appelle elle aussi un retour au récit originel, qui ne peut être, en fin de compte, que le récit de Descartes lui-même, ses mémoires, qui sont à la fois fondement, principe et Vérité ultime, incluant en leur sein, tel un palimpseste, les textes prenant son histoire comme sujet pour mieux les dépasser. Les remontées vers la source nourrissent dans un premier temps l'illusion de pouvoir atteindre un absolu originel à travers la personne de René Descartes et le triple discours le caractérisant, celui du scientifique, du philosophe et du narrateur.

TRANSGRESSION ET CONTRE-VANITE

Mais dans aucun des cas, le texte ne se satisfait de cet arrêt sur la figure du philosophe : il invite au dépassement de l'image de Descartes, et à la radicalisation de la remontée vers les origines par un dispositif de retournement, les *Mémoires* incluant un processus de transgression qui affecte aussi bien la représentation de la mort – la Vanité se muant en contre-Vanité – que le concept de Vérité confronté à la capacité de l'art à parler vrai. Mettre en évidence ce

[4] René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Flammarion, 2011.

[5] Nous reprendrons la quatrième maxime de Descartes, qui est « d'employer toute ma vie à cultiver ma raison, et m'avancer autant que je pourrais en la connaissance de la vérité, suivant la méthode que je m'étais prescrite » (René Descartes, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, p. 31).

[6] Alain, *Entretiens chez le sculpteur*, dédicace à Marie-Monique Morte-Lamblin (1er novembre 1937), in *Les Arts et les Dieux*, Georges Bénézé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. XXXIIL.

basculement suppose d'examiner les niveaux diégétique et narratif des *Mémoires*, de revenir sur l'énigme du crâne et sur la voix narrative orchestrant le récit. Nous verrons que l'une et l'autre combinent la création d'un trompe-l'œil et le basculement du texte vers le système sémiotique visuel d'où la Vanité tire son origine. Ainsi le niveau diégétique ménage-t-il un passage par le portrait pour créer un simulacre et se détacher du référent du réel, alors que l'effet de trompe-l'œil qui sous-tend l'énonciation génère un processus de révulsion révélant la nature profonde de l'artefact illusionniste.

De fait, la deuxième partie des *Mémoires* oppose à l'échec des sciences dures – inaptes à identifier le crâne de Descartes – l'entreprise de Paul Richer, anatomiste et dessinateur, membre de l'Académie de médecine et de celle des beaux-arts. Celui-ci prend pour source le portrait pictural réalisé par Frans Hals et il conjugue sa double compétence – scientifique et artistique – pour authentifier rationnellement le crâne, moyennant un retour du réel au pictural valorisé par le texte. Les *Mémoires* s'attardent sur la « démonstration sans faute » de l'anatomiste dont la « méthode sérieuse » (p. 71) fait émerger la vérité du crâne en partant du tableau de l'artiste :

> Il ne s'agit plus de faire une œuvre d'après nature, mais de refaire la nature d'après la peinture. Un prêté pour un rendu. (p. 93)

Par l'opération miroir qui inverse le rapport de l'œuvre au modèle, les *Mémoires* suggèrent d'abord la suprématie de la vérité de la fiction sur celle du réel et elles récusent la théorie platonicienne de l'imitation[7] selon laquelle la peinture n'imite que l'apparence, et non pas la vérité du réel.

En outre, ce processus retourne en partie l'action de la Vanité picturale et amorce la construction d'une contre-Vanité, le portrait de Descartes neutralisant l'effet destructeur de la mort et donnant, en quelque sorte, une nouvelle vie au philosophe. Mais Richer outrepasse cette première étape, fruit de la science cartésienne et de l'art conjugués, lorsque sa démarche franchit

[7] Platon, *Œuvres*, t. X, *La République*, Victor Cousin (trad.), Paris, Rey et Gravier, 1834, liv. X, p. 597-599.

un seuil qui l'émancipe littéralement du référent du réel. Il projette en effet de modeler le buste de Descartes à partir de son portrait, de « défaire ce qui est scellé dans le tableau » (p. 83) et de rendre à l'image son vivant volume. Dans ce passage de la deuxième à la troisième dimension, de la surface planéiforme de la toile à la matérialité de la statue, Richer s'affranchit du réel en allant « de la représentation vers la représentation », et il renverse l'œuvre de la mort en donnant à l'être défunt une nouvelle corporéité, qui lui permet de rivaliser avec le réel tout en n'étant jamais que trompe-l'œil, pure illusion.

La description du dispositif par les *Mémoires* est doublement remarquable, jouant à la fois sur le registre théorique du trompe-l'œil pictural et sur celui du simulacre statuaire, qui se fonde sur le mythe de Pygmalion décrit par Victor Stoichita[8]. Ainsi, en évoquant la « matérialité de la peinture » (p. 91), la traversée du « plan de la toile » (p. 99), ou la « bascule de l'autre côté du miroir », les *Mémoires* explorent les limites de la représentation picturale : prolifèrent dans le texte les images du renversement ou du miroir propres à la peinture, définie comme le « lieu par excellence où le visible se renverse, un point de suspens entre un flux et un reflux » (p. 84), faisant pénétrer Richer dans un monde irrationnel. Il acquiert un pouvoir démiurgique, proche de celui de Pygmalion, et substitue à l'image-copie, soumise aux lois de la *mimésis*[9], l'image simulacre (*phantasma*) chargée de pouvoirs obscurs. La description de Richer, en train de sculpter « l'instant où ma figure sur la toile monte, enfle, apparaît, l'instant où le volume fait surface » (p. 99), reprend les théories du trompe-l'œil les plus connues[10], par lesquelles l'image transparente de la *mimésis*

[8] Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

[9] Il s'agit de l'image-*eikon*, l'image copie, que Platon oppose à l'image simulacre (*phantasma*) dans *Le Sophiste*. Platon, *Œuvres*, t. XI, *Le Sophiste*, Victor Cousin (trad.), Paris, Rey et Gravier, 1837, p. 218-222.

[10] Nous nous référons en particulier aux monographies que Victor Stoichita, Louis Marin, Miriam Milman, Patrick Mauriés ou Oscar Calabrese ont consacrées au trompe-l'œil.

laisse place à l'« intraitable opacité d'une Présence[11] ». La multiplication des termes liés à la résurrection des corps ou à l'animation de la chair manifestent l'aspiration de l'art à rivaliser avec le réel – tout en n'étant que pure illusion –, à contrecarrer l'effet de la mort annoncé par la Vanité et à proposer une nouvelle Vérité. La logique des *Mémoires de mon crâne* rejoint les conclusions de Jacqueline Lichtenstein lorsqu'elle scelle la rupture avec la tradition platonicienne pour faire l'apologie de l'illusion et du fard :

> Dès lors, la vérité ne peut plus être définie par l'adéquation entre la représentation et la réalité, mais au contraire par la capacité de la représentation à faire naître chez le spectateur la croyance en la réalité de ce qui lui est présenté […]. Sous l'impulsion de Piles, la logique de la *mimésis* abandonne le terrain de la nature pour s'installer dans le domaine de l'artifice où elle transporte le concept de vérité[12].

Que dire, dans ces conditions, de l'instance narrative des *Mémoires*, trompe-l'œil qui échappe aussi bien au réel qu'à la fiction, construction artificielle qui se projette dans le monde pour y proposer sa propre vérité ?

La présence du personnage-narrateur, Descartes, mort depuis près de trois siècles et conservant malgré tout sa « présence d'esprit », problématise la question de la mort et la morale qui en découle. Son « être-au-monde » entérine la théorie cartésienne de la séparation du corps et de l'âme, tout en rappelant la vanité des biens terrestres. Néanmoins, cette image est aussi contre-vanité, la parole écrite de Descartes faisant la preuve de la survivance de l'âme sur terre et de la victoire du fantasme sur la mort. L'âme-corps ainsi dessinée renvoie directement à la conception du simulacre selon Lucrèce, qui le définit comme un entre-deux, un objet ambigu entre le corps et l'âme, « une sorte de membrane légère détachée de la surface des corps, et qui voltige dans les airs[13] ». Malgré l'irréalité

[11] Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, 1971, p. 162.
[12] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 194-195.
[13] Lucrèce, *De Rerum Natura* / *De la Nature*, t. II, Alfred Ernout (éd. et trad.),

ontologique qui définit le simulacre de Descartes, son intraitable Présence, liée à son ancrage dans le réel, le fait triompher de son modèle défunt. L'instance narrative n'est pas tant fictive que marquée par la feinte, le simulacre de Descartes se devant de « feindre de ne rien savoir du contenu réel de [sa] tombe », et ajoutant que « le lecteur connaîtra bien assez tôt les sinistres raisons qui [l]'ont conduit à entreprendre ces Mémoires » (p. 17). Ses propos instaurent une dialectique entre l'intérieur (la tombe), l'extérieur (le lecteur) et la superficie du texte qui se définit comme une interface entre le réel et la fiction, la feintise[14] n'imitant pas la réalité mais créant une illusion de réalité, à l'image des trompe-l'œil picturaux. Cette nature de trompe-l'œil est clairement affirmée dans le premier chapitre des *Mémoires*[15], qui revendique la capacité à prendre le lecteur au piège des faux-semblants, à le « tromper » littéralement pour ensuite le détromper. Parmi les pièges tendus au lecteur figure le genre même des Mémoires, qui fonde son assise sur le factuel et se sert de personnages référentiels et de récits biographiques ou scientifiques ayant réellement existé, pour ratifier l'existence d'un phantasme dont on sait pourtant qu'il n'a pas de réalité. La feintise se concentre également dans les modalités d'énonciation du narrateur, dans l'association du temps présent – qui abolit la distance entre le factuel et le fictionnel – et de la première personne grammaticale, le Je étant – selon Käte Hamburger – le moins fictionnel des pronoms, celui qui évoque un « Je-origine » réel. Si l'on ajoute à ces modalités d'énonciation les citations tirées des œuvres de Descartes, la reprise de ses pensées, la structure même des *Mémoires de mon crâne*, dont la narration rétrospective, à la première personne du présent, imite le fonctionnement du *Discours de la méthode* et des *Méditations métaphysiques*, il semblerait que le simulacre de Descartes se substitue avantageusement à son modèle défunt.

Paris, Les Belles Lettres, 1975, liv. IV, v. 25-35, p. 9.
[14] Le terme est emprunté à Käte Hamburger qui distingue « factuel », « fictif » et « feintise » dans la *Logique des genres littéraires* [1957], Pierre Cadiot (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 48.
[15] « Cette histoire, une toile soigneusement tissée et reprisée par des générations d'historiens […], mais qui n'est rien d'autre à vrai dire qu'un trompe-l'œil » (p. 12).

Certes, le trompe-l'œil instaure une dialectique entre vérité et mensonge, mais son effet n'est vraiment perceptible qu'au moment où il est démystifié, et où le lecteur prend conscience d'avoir été abusé. Ici encore, le simulacre enserre son propre démenti, et nous ramène inéluctablement vers le domaine pictural. Si le discours assumé par le « crâne de Descartes » finit par proposer aux lecteurs une vérité supérieure à celle des discours scientifiques, cette voix paradoxale du simulacre, qui affirme sa présence « de l'autre côté » ou « à côté » du réel impulse également un renversement semblable à celui de la diégèse. L'une des morales des *Mémoires* étant que les vérités dépendent de ceux qui les énoncent[16], le narrateur induit son lecteur vers une quête de l'énonciateur véritable des *Mémoires*. Or, si les considérations philosophiques et le style des *Mémoires de mon crâne* relèvent en apparence du narrateur déclaré – le simulacre de Descartes –, le doute s'instaure dans la seconde moitié du texte, où prolifèrent aussi bien les allusions au masque – à travers le « Je m'avance masqué[17] » de Descartes – qu'à la peinture et à ses théories. Dès lors se dessine une scission dans le sujet de l'énonciation, matérialisée par l'image du « Janus bifrons » (p. 103) derrière lequel se dissimule l'original de l'« identité fantôme » (p. 110). Le simulacre de Descartes rappelant n'avoir jamais été attiré par la culture picturale, le lecteur finit par s'interroger sur l'identité de cette image fantasmatique, à mi-chemin entre les théories des sciences et celles des arts. La révélation se produit à la fin des *Mémoires*, par l'inclusion de son texte fondateur, écrit par un dessinateur et professeur des Beaux-Arts, et derrière lequel point l'identité de l'auteur véritable des *Mémoires*. Le basculement ultime produit un transfert allant du narrateur des *Mémoires*, non pas vers sa source génétique défunte – René Descartes –, mais vers le père du simulacre, Philippe Comar, romancier, mais avant tout plasticien, théoricien du corps et de sa représentation. La vérité de l'illusion se fait jour, le renversement s'effectue à nouveau, du

[16] Nous pouvons par exemple rappeler le commentaire sur la description du crâne, qui l'éclaire d'un jour singulier mais qui « renseigne moins sur l'os lui-même que sur ceux qui l'observent, le palpent ou le mesurent » (p. 68).

[17] Il s'agit de la maxime de Descartes, qui donne son titre et qui clôt le huitième chapitre des *Mémoires*, ce *larvatus prodeo* issu du « Préambule » des *Cogitationes privatae* de 1619.

textuel vers le pictural, du narrateur fantasmatique vers l'auteur réel des *Mémoires*, Philippe Comar. La boucle se ferme, et le double retour vers le pictural – depuis la diégèse et depuis l'instance énonciatrice des *Mémoires* –, médié par la présence des simulacres, achève de défaire le rapport référentiel unissant l'image, ou le texte, au réel. Le détour par le miroir du texte, la valorisation de la représentation au détriment de la réalité, renverse l'image de la peinture, longtemps dévaluée en vertu du principe platonicien de la *mimésis*, et maintenant enrichie de l'aura « cartésienne » ayant peuplé la feinte littéraire. Quant à la Vanité, elle se constitue dans un rapport narcissique à elle-même : s'opère alors une transsubstantiation qui entérine l'indépendance de la représentation, transférant vers le domaine de l'artifice le concept de Vérité.

Le retour ultime vers l'image impose-t-il pour autant un cran d'arrêt à la question de la Vérité ? Ce serait faire fi de la philosophie du doute dans laquelle se fond Philippe Comar et qui le pousse, en dernière instance, à remettre en question l'authenticité du portrait de Descartes. Il égare le lecteur dans une « suite de portraits, de reports, […] de signatures douteuses, de fausses identités », de façon à indiquer, à travers le trafic des images, « la disparition de l'original, non pas seulement du portrait authentique qui a servi de modèle à tous les autres, mais du modèle du modèle » (p. 111). En signifiant la disparition des origines, en ne laissant de Descartes qu'une image suspendue par le doute, les *Mémoires* promeuvent avant tout le règne de l'entre-deux, figuré par cet espace interstitiel qui se glisse entre le factuel et le fictionnel, entre le texte et l'image, et qui s'incarne dans les portraits bivalents du narrateur des *Mémoires*, d'un Paul Richer scientifique et artiste, ou d'un Philippe Comar théoricien et plasticien, romancier et dessinateur. Et, finalement, n'est-ce pas là un juste retour des choses que de se constituer en dialogue, pour une œuvre publiée dans la collection « L'un et l'autre », dont l'objet assumé est de créer un jeu de va-et-vient, une connivence entre l'auteur et son objet, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre ?