

PRÉSENTATION

Baldine SAINT GIRONS

Les *XXII^{es} Entretiens de La Garenne-Lemot* – qui furent les derniers à se dérouler du vivant de Jackie Pigeaud – s’inscrivent dans une visée générale qui est la renaissance de l’antique et de l’héritage gréco-romain à travers l’étude de leurs pressions et de leurs promesses. C’est comme leur point d’aboutissement que Jackie Pigeaud pense *La Connaissance de soi*. Aussi bien tous ceux qui suivent la périlleuse aventure collective que représentent ces *Entretiens*, peuvent-ils y retrouver les jalons d’un itinéraire à la fois très précis et très concret. Cet itinéraire va, pour les derniers d’entre eux, de la spéculation sur les miroirs à la remontée vers l’origine, tout aussi bien que de l’assignation des limites et de l’opposition entre intérieur et extérieur à la reconnaissance de différents types d’éveil.

Reformulons ces problèmes pour les rapporter à la connaissance de soi :

1. Quelle part ai-je à mes reflets? (*Miroirs*);
2. Où suis-je, quelles sont mes limites et dans quelle mesure puis-je les reconfigurer? (*La Limite*);
3. D’où viens-je, mes images, mes désirs et moi? (*L’Origine*);
4. Jusqu’à quel point l’intérieur peut-il absorber l’extérieur en l’intraversant? L’extérieur aurait-il toujours raison de l’intérieur en l’extraversant? (*L’Intérieur*);
5. Suis-je? Y a-t-il un « soi » de « l’éveil à soi »? (*Éveil*).

Nous aboutissons ainsi naturellement à *La Connaissance de soi*. Le retour sur soi est-il mortifère comme c’est le cas chez Narcisse ou bien porteur de salut comme dans le cadre d’un humanisme bien tempéré? Se connaître soi-même, est-ce finalement *se* connaître ou bien connaître tout court, co-naître à soi, aux autres et au monde, s’entrelacer sans fin?

« Moi, je le dis, si l'homme était un, il ne souffrirait jamais¹ », Jackie Pigeaud martelait cette formule d'Hippocrate ; et elle est devenue la nôtre. *Pathein mathein*. La souffrance et la connaissance s'engendrent mutuellement. Il faut aller droit à l'essentiel, au lieu critique, au *locus vexatus*, au centre de la controverse. Il faut repérer la naissance de la douleur, des divergences, des nouveaux termes : les changements de perspective et les changements définitionnels.

Énumérer les clivages qui font du Soi quelque chose d'à la fois un et deux, un et pluriel, trouvable et introuvable ne servirait pas à grand-chose. Le livre que nous proposons au lecteur ne vise pas à l'exhaustivité : et il ne s'installe pas, non plus, dans le savoir de notre temps comme dans un fauteuil confortable. Il s'agit plutôt de coups de sonde. Systématisons-les donc dans un tableau, de manière à les faire apparaître d'un seul coup d'œil.

Le mythe de Narcisse et la poésie antique et médiévale

À l'ouverture de Jackie Pigeaud, nous avons joint quelques pages empruntées à son livre, *Poésie du corps*. « On ne saurait se passer de la fable de Narcisse », écrivait-il, si l'on veut « repérer le moment où le sujet ne se pose pas comme tel, où l'individu refuse ou est incapable de poser le sujet face au monde extérieur² ». Narcisse est en proie à la *libido videndi*, au désir de voir ; mais il peine à se reconnaître dans un reflet et n'arrive pas à se penser lui-même comme un être double : reflété et se reflétant. Ainsi dépérit-il, en quête d'un autre qui se dérobe, pour se métamorphoser finalement en fleur, destinée au seul plaisir des yeux. La connaissance apporte-t-elle donc la mort, comme semble l'annoncer la prophétie de Tirésias ? La thèse de Jackie Pigeaud est que Narcisse ne sait pas se servir de l'image et, qu'au lieu de comprendre la scission entre l'extérieur et l'intérieur, il cherche à se dédoubler dans le dehors, à faire du « deux » avec une apparence une. C'est un être sans intérieur, « absolument extra-viscéral », à la différence du mélancolique qui, lui non plus, ne réussit pas à se servir du miroir, mais pour des raisons inverses : parce qu'il est absolument viscéral.

Les articles de Françoise Graziani et de Clélia Nau répondent à Jackie Pigeaud et se répondent entre eux comme en un diptyque très suggestif. Selon la première, la rencontre aboutit à « une forme de communion avec la nature qui dépasse

1. HIPPOCRATE, *Nature de l'homme*, I, 3, éd. et trad. par Jacques JOUANNA, Berlin, Akademie Verlag, 1975.

2. JACKIE PIGEAUD, *Poésie du corps*, Paris, Payot, coll. « Manuels », chap. 1, p. 11 et p. 38.

| Disciplines | Lieux critiques | Époques |
|-----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I. Le mythe de Narcisse et la poésie antique et médiévale | L'image de soi : illusion, artifice et révélation 1) Narcisse et le mauvais usage du reflet chez Ovide ; 2) La figure du maître reflétée par l'esclave, chez Horace ; 3) L'excès interne chez Dante. | Du 1 ^{er} siècle au début de la Renaissance (d'Ovide à Dante) |
| II. Philosophie et théologie | – De « la grande question » d'Augustin au « passage » de Montaigne ; – du <i>cogito, sum</i> de Descartes au sentiment intérieur de Malebranche ; – le « vrai <i>moi</i> » de Rousseau et la naissance des sciences de l'homme ; – comment Heidegger ne peut atteindre « le soi » par le seul biais de la phénoménologie. | Du 4 ^e au 20 ^e siècle (d'Augustin à Lévi-Strauss) |
| III. Musique, peinture, photographie, théâtre | Production et mise en scènes d'artefacts de soi | Renaissance et temps modernes |
| IV. Poésie orientale et roman moderne | Les raisons du cœur, pris comme organe de connaissance de soi, de sa production et de sa disparition | x ^e et xi ^e siècle iranien, xx ^e siècle espagnol et xxi ^e siècle français |
| V. Sciences mathématiques et science de la préhistoire | – Problème de la « valeur interne de la théorie » ou de « ce qui en fait la vie » (Weyl) ; – Connaissance et co-naissance. | Des <i>Éléments</i> d'Euclide à la machine de Turing (1930) Paléolithique supérieur : mythe de « l'Émergence primordiale » |
| Conclusion | Une cruelle plaisanterie (<i>beffa</i>) qui tourne bien | Renaissance florentine |

l'humain ». Narcisse est-il alors un anti-Socrate ? Loin de condamner l'amour immodéré des images – qui se développe dans l'idolâtrie –, Ovide rend « visible la vérité de l'image » et fait de celle-ci une « figure fatidique » de la connaissance de soi. Clélia Nau, elle, insiste sur l'oscillation ou sur la concorde discordante (*concordia discors*) entre deux moments de la contemplation fortement articulés chez Philostrate : celui de l'illusion qui consiste à croire voir non des personnages peints, mais des êtres réels, et celui de la déprise qui permet de reconnaître le tableau comme tel et d'admirer l'artifice du peintre. Finalement, la vérité du mythe de Narcisse tient à la mise en évidence de la « dimension de non-vérité » inhérente à la relation avec l'image et à la suspicion attachée à la notion de « représentation ».

Une autre manière de se débrouiller ou de ne pas se débrouiller avec le miroir nous est suggérée par Horace, comme le montre Philippe Heuzé à propos d'un portrait non plus physique, mais moral. Ce portrait est l'œuvre d'un esclave par lequel le poète a bien voulu se laisser peindre ; ce que ce grossier diseur de vérités entreprend avec une maladresse réjouissante. Tout se passe bien, sauf à la fin, quand l'esclave évoque « la noire compagne », la mélancolie, qui presse « son maître » et le « poursuit pas à pas ». Voilà, en effet, qui excite paradoxalement son ire. Faut-il soutenir que seule la vérité blesse, alors que les petits arrangements indifférent ? À quelle fin, donc, l'artifice avait-il donc été inventé si la révélation qu'il permet est destinée à susciter le courroux ? Le doigt est en tout cas mis sur la vraie question : n'appartient-il pas à la souffrance interne, celle dont le poète ne tolère pas la mention par son esclave, de révéler notre intérieur le plus intérieur ?

Comment passe-t-on alors du monde païen au monde chrétien ? Giovanni Lombardo montre que l'aventure de Dante se configure comme une véritable *theōria*, au sens ancien, c'est-à-dire comme un « voyage » vers l'inconnu et vers l'extraordinaire dont il a à rendre compte. On retrouve dans cette perspective le programme qu'établit Plotin pour atteindre la connaissance de soi à travers une ascension graduelle qui débouche sur l'union mystique. Pour ce faire, Dante contrapose deux figures du maître : celle de Virgile, représentant le maître ancien qui conduit le disciple sur le chemin de la connaissance rationnelle ; et celle de Béatrice, symbole du maître chrétien, qui accompagne le disciple jusqu'au salut. Le « *visibile parlare* » échoue devant l'éblouissement de la splendeur divine et l'outrance d'un « *veder maggio* », d'un « voir plus grand » que toute faculté stylistique. L'*excessus mentis*, l'excès interne, vient alors à caractériser notre relation non seulement à Dieu, mais à nous-mêmes, en tant que son image.

Philosophie, théologie, philologie et psychophysiologie

Impossible de développer ici les différentes étapes de l'histoire de la connaissance de soi et de sa critique à l'âge moderne. Un puissant courant de pensée part de saint Augustin, qui parle de lui-même à la première personne du singulier, en fait la « grande question³ » et anticipe à bien des égards le *cogito*, mais aux yeux duquel « la cime de mon âme » (*caput animae meae*⁴) se trouve non pas dans mon âme, mais en Dieu, « plus intime à moi que moi-même et supérieur à mon summum » : *Tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo*⁵.

Un courant bien différent se dessine avec Montaigne qui, comme le montre Adelino Cardoso, constate non seulement mon expulsion hors d'un prétendu « chez moi », mais le fait que « je ne me trouve pas où je me cherche ; et me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement » (I, 10, 40). Comment le divorce ne s'établirait-il pas entre l'explication objective et rationnelle et la compréhension subjective de soi ? Dans ces conditions, rien de plus urgent que de dénoncer avec Malebranche la confusion entre la clarté-distinction du connaître et la vivacité du sentir, comme le montre Adelino Carodo. L'idée est alors d'assumer la conscience comme auto-affection originaire du moi pensant et de soustraire le sentiment de soi à tout corrélat objectal, dans une expérience qui résiste à l'effort de conceptualisation. Identifiée au sentiment intérieur, la conscience devient la seule voie d'accès à la pensée.

Baldine Saint Girons prend des repères au xvii^e siècle avec l'invention de la substance pensante par Descartes, puis avec la substantivation du moi par Pascal et celle du soi par Coste (traducteur de Locke) et, enfin, avec l'extension du sens donné à « la conscience de soi ou le sentiment intérieur » par Malebranche et par Coste. Et elle s'efforce de montrer comment ces philosophèmes, placés au cœur de la philosophie de l'existence, forgée par Rousseau, jouent un rôle essentiel dans la fondation des sciences de l'homme.

Enfin Jacques Athanase Gilbert se demande « qui » formule l'ordre de se connaître soi-même. Comme le montrait Socrate, dans *Le Ménon*, on ne peut chercher ni ce qu'on connaît, ni ce qu'on ne connaît pas. L'excès de savoir se renverse dans l'excès d'ignorance, en rejetant le sujet en dehors d'eux. On ne peut donc que rester en eau trouble et constater qu'il y a une dimension anthropologique et politique de la vérité que l'ontologie ne saurait atteindre.

3. AUGUSTIN, *Confessions*, IV, 41.

4. *Ibid.*, X, 7.

5. *Ibid.*, III, 6.

Mises en son et mises en scène : méconnaissance, reconnaissance et péripéties

Brenno Boccadoro en revient à la Renaissance florentine. Se connaître, se sentir, c'est accéder à sa musique propre. Mais la musique s'entend-elle? Quelle est sa réalité sonore? L'harmonie des sphères, est devenue inaccessible à nos oreilles, du fait d'un excès d'accoutumance, selon *Le Songe de Scipion* de Cicéron. La musique humaine ne se fait connaître qu'intérieurement, rappelle Boèce; seule, la musique instrumentale est audible.

Quelle fut donc « l'enveloppe sonore » des tragédies antiques? Si on est réduit à de simples conjectures la concernant, les lettrés qui réinventent le drame antique à la Renaissance permettent d'en pressentir l'originalité grâce la restitution de la tragédie dans l'opéra. Voilà qui permet de croire à l'existence de structures harmoniques hétérogènes – *harmoniai* et *tonoi* – régissant l'action parlée, les chœurs et les airs de la scène. Il faut se rappeler que, selon *La Poétique* d'Aristote, la tragédie s'émancipa du dithyrambe et que le dialogue s'installa alors entre les acteurs et le coryphée. Au lieu d'une narration au passé on eut une action *in fieri*, se déroulant sous les yeux du public. Il s'agira alors de comprendre la monodie plus que probable de la musique grecque et son choix de la verticalité contre l'horizontalité de la polyphonie (*harmonia successiva*).

À la croisée de l'histoire de la philosophie et de l'histoire l'art, Chakè Matossian montre alors comment le perfectionnement et la multiplication des techniques de l'image du soi – portrait, miroir, photographie – met en évidence les difficultés d'une connaissance de soi qui se fonderait sur l'image imitée ou réflétee. Voilà qui oblige le sujet réfléchissant à marginaliser le sujet réfléchi. Ainsi, ce qu'écrivit Diderot sur le peu de ressemblance de ses portraits, et ce que Delacroix souligne du « pouvoir auto-médusant » de son image en miroir (« Je me vis dans la glace et je me fis presque peur ») valent ou risquent de valoir pour toute présentation de soi sur un support pictural, sculptural ou photographique.

Il importe alors de comprendre comment l'échec du projet cartésien de reconstruction du visible entraîne une véritable révolution, qui consiste chez Fichte dans l'abandon du signe au profit d'une vision interne, aboutissant à la promotion d'un Moi unifié et, de façon encore plus radicale, chez Nietzsche, dans la dénonciation de la métaphore comme oubli de la vie et dans la réduction du concept au « sépulcre de l'intuition ». La connaissance de soi devient alors « une sorte de vertige en connexion avec la vie ».

Au lieu d'aborder la connaissance de soi à partir du genre de l'autoportrait pictural, comme le fait Chakè Matossian, Arnaud Maillet choisit de la traiter

à partir de la palette des peintres. Selon Delacroix, en effet, l'artiste « puise la confiance et l'audace » dans « la vue seule de sa palette » et se trouve alors dans une position analogue à celle du « guerrier dans la vue de ses armes ». La palette est un instrument qui permet une meilleure connaissance de soi-même pour soi-même. Mais Delacroix exposa également ses palettes dans son atelier, au milieu de ses toiles peintes, à l'intention des visiteurs. Ce geste montre que la connaissance de soi pour soi est inséparable de la connaissance de soi destinée à montrer son moi profond aux autres. L'une ramène à soi, mais ne peut aller sans celle qui éloigne, au contraire, de soi.

Nietzsche, écrivait Deleuze, « n'a pas fait seulement une philosophie du théâtre (Dionysos), il a introduit le théâtre dans la philosophie. Et, avec le théâtre, de nouveaux moyens qui transforment la philosophie⁶ ». On songe à cette irruption de la théâtralité dans le champ philosophique (qui avait commencé dès le XVIII^e siècle avec Voltaire et Diderot) en lisant le texte d'Irley Machado qui montre, inversement, l'entrée en force de la philosophie dans le théâtre.

Professeur, dramaturge et metteur en scène brésilienne, Irley Machado part de la question majeure : « Comment peut-on être un autre tout en étant soi-même ? » et du corollaire qui s'impose : « Comment peut-on être soi-même tout en étant un autre ? » Elle relate, à cette occasion, un épisode troublant : celui du rictus qui déforma le visage d'une actrice qui jouait le rôle de la Mère dans *Noces de sang* de Lorca. Sans comprendre le « mécanisme d'activation de ce trait », elle fut forcée de l'accepter. « C'était comme si le personnage voulait s'imposer. » De là la conviction que le théâtre est « la représentation exacerbée de l'expérience humaine », permettant à l'auteur, aux comédiens et aux spectateurs une véritable rencontre avec le réel, dans ce qu'il a de moins anticipable et de fondamentalement traumatisant.

Filippo Fimiani pense, enfin, la pierre comme « la forme symbolique majeure de la connaissance de soi » dans la mesure où c'est sur elle que l'homme inscrit les signes de son intériorité et c'est dans les monuments dont elle permet la construction qu'on perçoit au mieux « la double action d'exclusion et d'inclusion » propre à tout processus identificatoire. Il analyse dans cette perspective la *Fontaine dell'Acqua Paola*, destinée à glorifier le pouvoir papal et devenue ensuite le vestige d'une antiquité négligée. En 2007, l'artiste nord-américaine, Jenny Holzer, projeta sur le monument les mots du poète américain Henri Cole : *Blur*. Le monument s'efface alors pour n'être plus qu'une surface de projection. Esthétisation ou vandalisme ? S'il s'agit encore de mots et non d'images, que lit-on ?

6. Gilles DELEUZE, *Nietzsche*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 287.

Poésie orientale et roman moderne : l'art de retrouver les raisons du cœur

Pierre Maréchaux commente un poème de Rudaki destiné à rappeler un célèbre émir persan dans la capitale de son royaume qu'il avait délaissée. L'émir n'aime que la poésie et n'est sensible qu'à des raisons qui le bouleversent. Aussi bien s'agit-il de lui montrer les paysages de Boukhara et de recréer diverses sortes d'atmosphère grâce à l'usage de « vignettes descriptives autonomes », d'hypotyposes. Car l'art du poète qui connaît le cœur humain consiste à provoquer des surgissements et à créer des apparitions (les *phantasiai* de Longin), susceptibles de réveiller le désir assoupi. De façon très audacieuse, c'est finalement l'émir lui-même que Rudaki met en scène dans une ville qu'il semble n'avoir jamais quittée. L'émir, de toute éternité, a sa place dans Boukhara. Car l'émir est la lune dont Boukhara est le ciel ; l'émir est le cyprès dont Boukhara est le jardin. La connaissance de soi est alors totalement médiatisée par une poésie apte à sonder les cœurs et doter de présence ce que nous avons de plus cher.

François Clément nous rappelle le rôle du « cœur » dans le soufisme et dans la conversion retentissante d'al Ghazali en 1095, alors directeur de la célèbre madrasa Nizamiya de Bagdad : une conversion qui s'accompagna d'un accès de mélancolie et d'une aphasie de six mois. Al Ghazali relate sa transformation spirituelle, intellectuelle et sociale dans une « confession » ou un roman intitulé *Munqid* et connu sous le nom d'*Erreur et délivrance*. S'il combat les philosophes, sa pensée demeure imprégnée de néo-platonisme et apparaît à bien des égards proche de celle de Porphyre : la connaissance de soi s'y donne comme une étape décisive dans la quête d'une purification qui mène à Dieu.

Si l'émir de Rudaki cédait à la puissance des paysages évoqués par le poète, si al Ghazali se convertissait à une religion du cœur, Lorca, lui, convoque à travers la photographie d'une fillette ce qu'il appelle « mon autre cœur » ou plutôt « les lointaines modulations » de cet autre cœur. Comme le rapporte Jocelyne Aubé-Bourligueux, Lorca écrit à vingt ans, entre 1917 et 1918, un texte dans lequel il hallucine une histoire de mort par amour, telle que la lui avait raconté une de ses tantes. Et la force anamnésique du poète s'y accroît au point de provoquer la résurrection du cœur de ce petit garçon qu'il n'est plus.

Yvon Le Gall qui est juriste préfère les voies indirectes du roman mythobiographique contemporain pour établir et partager une connaissance qui touche davantage aux singularités humaines qu'aux puissances universelles qui les structurent. Il s'attache ainsi à des lieux privilégiés, tels l'atelier de Rembrandt dans *Bethsabée, au clair comme à l'obscur* de Claude Louis-Combet (2014), mais aussi

l'armoire aux livres des *Quartiers d'hiver* de Jean-Paul Goux (2012). Le mythe auquel recourt Louis-Combet est, de son propre aveu, « le mythe sensible au cœur, l'ouverture étroite, peut-être, mais irrésistible et irréversible, des vannes de l'imaginaire ». Tout en se décrivant lui-même comme auto-mythographe, « l'homme du texte » réinvente les profondes amours de Rembrandt et d'Hendrickje Stoffels, en retraçant les stases devant les miroirs et la « moisson de reflets » collectée entre chambre et atelier. Qui connaît qui ? La descente dans l'autre et celle dans soi semblent ne faire qu'un.

Mathématique(s) et préhistoire : théorie et réalité

La littérature établit des universaux d'imagination et des idéal-types concernant le « soi » de la connaissance de soi. Mais on peut suivre le trajet inverse pour aller d'êtres théoriques vers des singularités. Tel est l'angle sous lequel il n'est pas arbitraire de faire se rejoindre les sciences mathématiques et celles de la préhistoire.

Comme chaque année, Jean Dhombres cherche à nous expliquer ce qu'est *l'homo mathematicus*, comment il travaille, ce qu'il tire de soi, quel(s) monde(s) il habite. Il faut en revenir à une expérience du dessaisissement dont témoigne le jésuite Grégoire de Saint Vincent (1647), selon lequel pas plus que nous ne nous « appartenons » à nous-mêmes, « les produits de notre esprit également ne sont à nous ». Mais il faut aussi se demander ce qui se passerait sans l'aide de la science constituée. Blaise Pascal se vit interdire par son père, lui-même mathématicien, l'apprentissage de la science d'Euclide, parce qu'il redoutait que la trop grande satisfaction qu'il y trouverait « le rendit négligent pour le latin et les autres langues dans lesquelles il voulait le perfectionner ». De là une scène sublime et peut-être mythique (d'une vérité moins factuelle que structurelle) décrite par la sœur de l'intéressé : le père surprend le fils en train de « réinventer » l'enchaînement des 32 premières propositions d'Euclide en utilisant ses instruments propres, tels que ronds et barres, proportionnés à ses huit ans. N'y aurait-il donc qu'une seule façon de construire les mathématiques ? C'est alors que Jean Dhombres rappelle que l'échec de la machine théorique de Turing, lorsqu'elle s'arrête de tourner, diffère de l'échec de machines mécaniques, tels nos ordinateurs. Le simplement calculable n'est que vaine connaissance. Et, pour le dire avec Hermann Weyl, cité par Jean Dhombres, « ici chacun doit à nouveau se battre seul pour comprendre la valeur interne de la théorie, son noyau, ce qui en fait la vie ».

L'homo mathematicus naît-il avant Euclide et *l'homo pictor* avant l'homme des cavernes ornées du Paléolithique supérieur ? Si savoir mathématique et savoir artistique font partie du soi humain, rien de plus difficile que de reconstituer

leur genèse idéale, différente d'un simple développement psycho-physiologique. Romain Pigeaud s'interroge sur l'apport du texte de Georges Bataille à cette nouvelle science, tandis que Jean-Loïc Le Quellec découvre non pas une nouvelle signification des grottes ornées parmi d'autres, mais un mythe les concernant. Nous sommes avec Narcisse partis du mythe ; nous y retournons avec l'*homo sapiens*.

On est étonné d'apprendre qu'à l'exception de Michel Lorblanchet, les préhistoriens aient fort peu étudié les textes de Georges Bataille concernant la naissance de l'art à Lascaux. Voilà qui rappelle à quel point une pluridisciplinarité effective est difficile à mettre en œuvre. Selon Georges Bataille, c'est la vie elle-même qui éclate dans ces prodigieuses cavalcades de gros animaux, traversant tous les interdits, apprivoisant aux différentes saisons les angoisses mêlées de la sexualité et de la mort. « Un pied de nez au Néant : c'est Lascaux », écrit Romain Pigeaud. Le rire de l'homme de Lascaux est évident, alors que celui de l'homme de Néanderthal est peu probable : serait-ce parce qu'il n'a pas encore atteint l'art figuratif ? L'art semble, en effet, servir d'instrument au retour hilare sur nos conditions d'existence et constitue par là une des premières formes de la connaissance de soi.

Jean-Loïc Le Quellec supposait que la connaissance que pouvaient avoir d'eux-mêmes les premiers hommes, « ne pouvait être que mythique » et devait passer par un savoir appartenant à l'autre, prenant la forme de récits. Il se mit donc à la recherche d'un mythe, ayant existé au Paléolithique, touchant les grottes, les grands mammifères et les humains, et dont il était possible de reconstituer l'histoire jusqu'au Paléolithique supérieur. Tel est le cas du mythe d'émergence primordiale d'êtres humains provenant du fond de la terre et s'extirpant du monde chthônien pour gagner la lumière du jour.

La boucle alors se boucle : Narcisse et l'homme chthônien se retrouvent sur la même berge pour l'homme cultivé d'aujourd'hui, confronté à l'énigme irrésolue de sa sortie hors d'une caverne et de son retour inévitable en son sein. Le rôle donné au monde végétal rapproche les deux mythes : une plante vigoureuse crève la paroi de la caverne pour permettre le passage des hommes ; et un gracieux narcisse fleurit à la place du corps de l'enfant dé péri.

Pourtant les mythes laissent place à des histoires de plus en plus complexes, dans lesquelles les hommes et les dieux se jouent des tours pendables, qu'ils soient pris du désir de s'emparer d'une place déjà occupée ou qu'ils veuillent infliger une punition à des intrus ou à des insolents. Nous avons réservé pour la fin de notre livre la savoureuse analyse que mène Yves Hersant, de l'épreuve comique, rapportée par Manetti, et effectivement imposée par Brunelleschi et ses comparses (dont Donatello et Rucellai), à un ébéniste florentin. Suivant la grande tradition

inaugurée par l'*Amphytrion* de Plaute, il s'agit de persuader la victime qu'elle ne se connaît pas elle-même, n'a pas le nom qu'elle croit avoir, n'a pas vécu l'histoire qu'elle s'attribue, bref qu'elle est un autre que soi.

Mais la mystification, limitée à trois jours et deux nuits, a finalement valeur thérapeutique : loin d'enfoncer Matteo dans la folie, elle lui permet de comprendre que l'identification passe par la dés-identification et la connaissance de soi par la méconnaissance de soi. On serait alors tenté d'assimiler l'épreuve comique infligée à Matteo à l'un des procédés de « la maïeutique analytique », qui « revient en somme », selon Lacan, « à induire dans le sujet une paranoïa dirigée⁷ ». Paranoïa ? Est-ce encore ou est-ce déjà une paranoïa que la détresse motivée par une persécution non pas imaginaire, mais effective ? Pourquoi Matteo, au mépris de tout bon sens, doute-t-il d'être Matteo et pourquoi se rallie-t-il au point de vue de ses persécuteurs ?

Pareille épreuve, en tout cas, n'a pas seulement pour mérite de montrer le rôle d'autrui dans la connaissance de soi et ne fait pas seulement signe vers la psychanalyse ; elle renvoie à toutes sortes de pratiques sociales finalement thérapeutiques, qui permettent plus ou moins au soi de s'assumer et s'inventer lui-même.



Entre Charybde et Scylla. Comment se débrouiller, finalement, entre la Charybde du repli égotiste et la Scylla de la dépersonnalisation ? Sans doute faut-il vouloir la rencontre. Et on peut la vouloir tantôt davantage du côté de l'intériorité, en risquant ainsi de s'enfermer dans sa mélancolie, tantôt davantage du côté de l'extériorité en risquant par là de tomber dans les pièges du narcissisme. Se connaître, ce peut alors être, au sens profond où l'entendait Claudel dans son *Art poétique*, co-naître : co-naître aux végétaux, aux autres animaux, aux êtres humains, au monde, à soi-même. S'éveiller, s'ouvrir à un « soi », tout à la fois « un » et pluriel, limité et débordé.

7. Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 109.