

HENRI DE RIEDMATTEN

NARCISSE EN EAUX TROUBLES
Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall

Préface

VICTOR I. STOICHITA

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

HENRI DE RIEDMATTEN
Narcisse en eaux troubles
Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall

Progetto grafico ed impaginazione
Rossella Corcione

© Copyright 2011 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

Riedmatten, Henri : de

Narcisse en eaux troubles : Francis Bacon, Bill Viola,
Jeff Wall / Henri de Riedmatten. - Roma : «L'ERMA» di
BRETSCHNEIDER, 2011. - 240 p. : ill. ; 23 cm. (Protea ; 1)

ISBN 978-88-8265-614-0

CDD 21. 398.2

1. Narciso - Miti
2. Narciso nell'arte - Sec. 20.

TABLE DES MATIÈRES

9	REMERCIEMENTS
11	PRÉFACE de <i>Victor I. Stoichita</i>
15	1. INTRODUCTION
21	2. AUX SOURCES DE NARCISSE
21	OVIDE
26	Le stade de l'autre
28	Le Caravage, <i>Narcisse</i>
31	Le stade du miroir
36	Nicolas Poussin, <i>Echo et Narcisse</i>
45	SOURCES GRECQUES
45	Konon
47	Pausanias
50	La fleur de Narcisse dans le mythe de Déméter et Perséphone
52	Philostrate
61	Poussin, <i>La naissance de Bacchus</i>
64	Au miroir de Zagreus/Dionysos
68	LEON BATTISTA ALBERTI
71	3. NARCISSE À LA RENCONTRE DU NARCISSISME : L'IMAGE SPÉCULAIRE
72	JACQUES LACAN : LE STADE DU MIROIR
74	La réflexion spéculaire
75	L'illusion de l'image
78	La mort
80	<i>DER TODESTRIEB</i>
84	PULSION SCOPIQUE ET PULSION DE MORT

93	4. FRANCIS BACON AUTOPORTRAITS « DÉ-FACÉS »
93	LA « MORT AU TRAVAIL »
107	<i>LATE 60s</i>
113	Le visage en lambeaux
117	Le visage en bande
121	<i>EARLY 70s</i>
123	Le visage-trou noir
130	<i>THE END</i>
131	Le visage d'ombre et de lumière
132	Le visage en poussière
135	5. BILL VIOLA <i>A DISTURBED MIRROR</i>
135	<i>THE REFLECTING POOL</i>
147	NARCISSE AUX LARMES
147	<i>The Passions</i>
174	<i>Purification</i>
189	6. JEFF WALL AUTOREPRÉSENTATION ET AUTORÉFLEXIVITÉ DU MÉDIUM
209	7. CONCLUSION
213	8. BIBLIOGRAPHIE
233	CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

PRÉFACE

Ce livre bouscule l'opinion courante selon laquelle les grands mythes de l'antiquité classique seraient définitivement morts. Il montre notamment que la belle histoire de Narcisse (dans laquelle on voyait, depuis Leon Battista Alberti, une figure de la représentation picturale), loin de succomber aux pressions du temps et aux inévitables changements subis par la notion d'art à l'époque contemporaine, garde, aujourd'hui encore, toute sa valeur emblématique.

Le livre d'Henri de Riedmatten aborde donc les avatars du mythe de Narcisse dans l'art contemporain et il le fait d'une manière subtile et nuancée. Il ne s'agit pas d'une recherche d'iconologie, mais d'une recherche de médiologie. Un premier chapitre démontre d'une façon analytique le fait que le mythe de Narcisse, tel qu'il fut cristallisé dans *Les Métamorphoses* d'Ovide et abordé par d'autres sources anciennes, a été un mythe essentiellement « visuel ». L'histoire du jeune homme qui tombe amoureux de son propre reflet concerne d'un côté la perception médiale de la surface réfléchissante et de l'autre côté le rapport entre identité et altérité, d'où les multiples implications psychologiques voire psychanalytiques de ce mythe. Deux analyses d'images, centrées sur le *Narcisse* du Caravage et sur *Echo et Narcisse* de Nicolas Poussin, sont conçues comme deux lectures de cas qui ont comme but d'éclaircir deux modalités différentes de « visualiser un mythe visuel ». Le tableau bien connu du Caravage est considéré en tant que déconstruction du récit originaire, qui « bloque notre effet de voir », en privilégiant la violence de l'instant et la fascination provoquée par la focalisation sur la figure, tandis qu'*Echo et Narcisse* de Poussin a pour but de contenir toute l'histoire de Narcisse et d'Echo dans les limites d'un tableau.

Fort de ce préambule, le livre s'attaque ensuite à la critique de la notion lacanienne concernant le « stade du miroir ». Il s'agit

d'un chapitre central qui démontre d'un côté l'importance de la démarche de Jacques Lacan et de l'autre les points faibles voire obscurs de sa théorie. Sa conclusion met en avant le fait que la réélaboration du narcissisme freudien par le stade du miroir lacanien demeure bien éloignée du mythe de Narcisse. Narcisse, montre Henri de Riedmatten, ne fait jamais vraiment l'épreuve du narcissisme. Cependant dans la perception de son image spéculaire retentissent la folie et la mort.

Une fois cette assise théorique établie, le livre aborde « l'effet narcisse » dans l'art contemporain, à partir de l'analyse de l'œuvre de trois artistes importants du XX^e et du XXI^e siècle. Ces trois artistes sont Francis Bacon, Bill Viola et Jeff Wall. Par ce choix, Riedmatten focalise d'une façon consciente sa recherche sur trois modalités de thématiser le « narcissisme » à travers des médiums différents : peinture de chevalet, vidéo et photographie. Plusieurs acquis sont à relever ici. Ainsi, la peinture de Francis Bacon, considérée surtout à la lumière de ses autoportraits, bénéficie d'un traitement qui s'appuie sur la notion deleuzienne de « visagété », tout en soulignant le rôle joué par le miroir dans le cadre du scénario de production mis en œuvre par l'artiste anglais.

Le chapitre consacré à Bill Viola se penche sur trois cycles importants de ce vidéaste, *The Reflecting Pool* (1977-1979), *The Passions* (2000) et *Purification* (2005). Il se base sur une connaissance approfondie des trois œuvres en question et de la documentation les concernant. Des contacts et conversations personnelles avec le vidéaste ont permis par ailleurs à Henri de Riedmatten une incursion directe dans son laboratoire de création. A noter surtout les considérations concernant le symbolisme baptismal de l'eau et les connotations purificatrices des larmes. Ce chapitre offre également un bon exemple d'ancrage d'une recherche visuelle moderne, celle de Bill Viola, dans la tradition figurative de l'image dévotionnelle.

Enfin, le dernier chapitre analyse l'autoreprésentation et l'autoréflexibilité d'un médium à l'aide de l'œuvre de Jeff Wall. Ici encore, le dialogue instauré par l'artiste canadien avec la tradition est analysé dans tous ses détails. Riedmatten montre ce qu'une œuvre telle le pseudo-triptyque *Picture for Women* (1979) doit au dernier chef-d'œuvre de Manet *Un Bar aux Folies-Bergère*, que Jeff Wall avait d'ailleurs attentivement étudié lors de son séjour à Londres au début des années septante. Il montre également comment la mise en scène de cette image opère « un jeu de balancier » entre transparence et opacité, entre présence réelle et illusoire du miroir, représentation photographique de l'artiste et trace auctoriale.

Ce qui fait de ce livre un accomplissement remarquable est la capacité de l'auteur à marier la réflexion philosophique et l'étude des sources écrites au décryptage du langage des images, considéré en rapport étroit avec le médium. Le livre démontre non seulement le fait que les grands mythes survivent mais aussi que l'histoire de l'art, loin d'avoir épuisé ses ressources, est capable de se renouveler en apportant des réponses importantes aux grandes questions de la création artistique actuelle.

VICTOR I. STOICHITA

1

INTRODUCTION

Ce livre aborde le mythe de Narcisse à partir de ses sources antiques et se propose d'étudier – suivant une perspective médiale – ses répercussions dans l'art du XX^e siècle.

Dans la version du mythe que nous relate Ovide ¹, la relation de Narcisse à son image reflétée à la surface de l'eau repose sur un double processus de reconnaissance : reconnaissance de soi et reconnaissance des propriétés médiales de la surface. Ce processus, qui va de l'ignorance complète de la présence d'une surface jusqu'à la reconnaissance d'un miroir, est constitutif de la « poétique de l'illusion » ² qui sous-tend le drame auquel Narcisse se trouve confronté. Dans un premier moment, il ne se reconnaît pas et, stupéfait, contemple avec fascination cet « autre jeune homme », face à lui, d'une beauté inouïe. L'illusion est totale. Une telle illusion, qui le fait méconnaître son propre reflet, est le fruit de son « étrange folie » ³, instrument d'exécution du châtiment infligé par Némésis, déesse de la vengeance, pour avoir repoussé tout amour, rejetant avec dédain ses innombrables amants, hommes ou femmes.

Puis Narcisse finira par concevoir, non sans avoir traversé différentes phases de reconnaissance, que cet « autre » dont il admire la beauté sans égale est une image – une image de soi – qui nécessite un médium, comme support, pour accéder à sa visibilité ⁴. Cependant, même après avoir identifié son reflet en tant que tel, la folie amoureuse de Narcisse persiste – ses larmes viennent même troubler son image à la surface de l'eau – le menant inéluctablement vers une mort certaine.

Notre lecture médiale de la version ovidienne s'inscrit dans la suite des travaux de Rheinart Herzog et Christiane Kruse ⁵, tout

phoses à partir de l'édition établie par Georges Lafaye : Ovide, *Les Métamorphoses* (*Mét.*), t. I (I-V), G. Lafaye (éd.), 1928. En revanche, nous utilisons tout au long de notre travail la traduction française des *Métamorphoses* d'Ovide par J. Chamonard : Ovide, *Les Métamorphoses*, J. Chamonard (éd.), 1966. Dans le cas contraire, nous le précisons en note. Nous nous inspirons aussi conjointement des traductions de Lafaye et de Chamonard lorsque nous suivons de très près le texte d'Ovide.

² Ce terme est tiré du titre du livre de : P. Hardie, 2002.

³ *Mét.*, III, 350 (*novitasque furoris*).

⁴ Voir la définition du médium selon H. Belting, 2004, p. 39 : « Dans l'histoire de l'art en revanche, on considère comme médium les genres et les matériaux que l'artiste utilise pour s'exprimer. J'appelle au contraire médium les supports ou les hôtes, dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité ». Pour étoffer ce point, voir aussi G. Boehm, 1994, pp. 325-343 ; G. Boehm, 1999, pp. 165-178.

¹ La version ovidienne du mythe de Narcisse nous est relatée in : Ovide, *Les Métamorphoses*, III, 339-510 (*Mét.*). Nous citons le texte original des *Métamor-*

⁵ R. Herzog, 1992, pp. 21-23 (Je remercie Christiane Kruse de m'avoir donné accès à ce texte). Reinhart Herzog fait lui-même référence à Karlheinz Stierle, reprenant la structure de son *Dreistufenmodell* in : K. Stierle, (1975) 1997, pp. 289-326. Cf. C. Kruse, 1998, pp. 102-103. Cet article réapparaît sous une forme légèrement modifiée et complétée comme chapitre au sein d'un livre récent de C. Kruse, 2003, ici pp. 312-313.

⁶ H. Belting, 2004, p. 9 : « J'ai donc choisi une autre voie, en décidant d'analyser l'image dans une configuration pour ainsi dire triangulaire, à travers la relation partagée de trois paramètres distincts : image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium regardé ».

⁷ *Mét.*, III, 418-426.

⁸ Philostrate, *La galerie*, I, 23, pp. 45-48. Le titre du recueil est en grec *Eikones* : *Images*. Cependant l'édition française que nous suivrons tout au long de ce travail reprend la traduction d' A. Bougot [1881] et conserve le titre que celui-ci lui avait attribué au texte de Philostrate : *La galerie de tableaux*. Cf. Philostrate, *La galerie*, p. 119 n. 1. Pour le rapport entre tableau et surface de l'eau dans l'*ekphrasis* de l'œuvre représentant Narcisse, cf. aussi Fr. Frontisi-Ducroux, 1980, p. 123.

⁹ L. B. Alberti, (1435) 1992, Livre II, 26, p. 135 : « C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la

en reposant sur la configuration triangulaire image - médium (dispositif) - regard (corps), proposée par Hans Belting dans son plaidoyer pour « une anthropologie des images » ⁶.

Le mythe de Narcisse selon Ovide ou encore selon les sources grecques – qu'il s'agisse de Konon, de Pausanias ou de Philostrate – est proprement fascinant : non seulement il met en scène de façon primordiale cette perspective anthropologique à trois paramètres, mais il y projette simultanément une situation de trouble, d'interférence venant en quelque sorte contaminer la relation qu'ils entretiennent entre eux. En effet ces acceptions antiques du mythe conservent chacune, bien qu'à différents degrés, ce noyau représentationnel engageant la perception de l'image de soi par Narcisse à travers un médium, tout en mettant en scène diverses stratégies d'illusion venant brouiller cette relation tripartite, jetant par exemple le trouble sur la nature de ses éléments et leurs interactions.

Notre discours au sein de ce travail se veut avant tout d'ordre visuel. Si notre analyse entend mettre au jour les situations d'illusion qui structurent ce mythe fondateur dans chacune de ses variations, c'est surtout en vue de considérer leur expression, leur reformulation en termes visuels, notamment auprès de peintres tels que le Caravage ou Nicolas Poussin. Le mythe de Narcisse semble par ailleurs appeler de ses vœux toute forme de représentation visuelle – picturale ou autre. En effet le récit lui-même met déjà en place spectateur et œuvre d'art illusionniste. A titre d'exemple, Narcisse est fasciné devant ce qu'Ovide décrit comme une œuvre d'art sans pareil ⁷. Philostrate, quant à lui, nous fait arpenter une galerie de tableaux et insiste sur le rapport homologique entre surface aqueuse et surface picturale ⁸ ; tandis qu'au *Quattrocento* le mythe se voit enrichi d'un prédicat nouveau par Leon Battista Alberti : Narcisse est l'inventeur de la peinture ⁹.

Le mythe de Narcisse est un archétype culturel ponctuant la littérature comme l'histoire de l'art occidentales, un mythe à l'origine d'une stratégie de représentation confrontant la personne à sa propre image par le biais d'un médium. Il devient ainsi paradigmatique de toute réflexion engageant un individu face à son image au miroir et semble de même faire autorité lorsqu'il s'agit de considérer le rapport d'un individu à son image, non plus seu-

peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse, qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? ».

lement reflétée par un miroir, mais également représentée sur tout autre support bidimensionnel : la toile picturale, l'écran cinématographique ou la surface photographique par exemple.

Il nous importe dans la suite de cette étude de mettre en relief, à travers différents exemples tirés de l'activité artistique du XX^e siècle jusqu'à nos jours, diverses mises en scènes et stratégies de représentation tirant leur origine de cette situation-type de la tradition occidentale, mais la reformulant. Et ceci notamment parce qu'elles sont à la fois filtrées et enrichies par les intérêts anthropologiques propres au contexte qui les voit émerger. A ce titre, nous situerons dans un premier moment notre analyse à l'orée du XX^e siècle pour nous pencher avec attention sur l'alors naissante science psychanalytique, plus précisément sur la métamorphose de Narcisse en une notion – *the Narcissus-like tendency*¹⁰. Cette notion décrit en premier lieu une forme excessive d'auto-érotisme, avant de connaître plusieurs déplacements qui aboutiront à l'hypothèse freudienne d'un *narcissisme* « normal », attribué à tout être vivant¹¹. Or, c'est précisément la réélaboration du narcissisme freudien, par le biais de l'image, entreprise plus tard par Jacques Lacan – le stade du miroir¹² – qui se tiendra alors au centre de notre préoccupation. Nous tâcherons notamment de confronter le stade du miroir lacanien au mythe de Narcisse, dans sa version ovidienne principalement, et nous efforcerons ainsi de voir dans quelle mesure ce stade reflète le « plein sens du mythe de Narcisse » – que ce sens indique la réflexion spéculaire, l'illusion de l'image ou la mort, selon les dires mêmes de Lacan¹³. Au cours de cette analyse, nous serons ainsi amenés à approfondir les deux notions freudiennes que sont la pulsion de mort – la « tendance suicide » selon Lacan – et la pulsion scopique. Nous tenterons d'apprécier si de tels instruments peuvent à leur tour venir enrichir toute entreprise herméneutique du mythe.

Forts de ces différentes strates d'épaisseur historique, exégétique et visuelle recouvrant le mythe, nous opérerons une étude de cas choisis dans le travail de trois artistes, chacun venant exemplifier l'exploitation d'un médium artistique différent, mais toujours bidimensionnel : la peinture, la vidéo et la photographie. Le parcours que nous proposons ici n'a pas de prétention à l'exhaustivité mais vise en premier lieu l'exemplarité. Il est le fruit d'une sélection délibérée sans que l'on puisse pour autant la taxer d'incomplète¹⁴. En effet les trois corpus d'œuvres tirés des créations de ces trois artistes (Francis Bacon, Bill Viola et Jeff Wall) proposent non seulement chacun un effet de réverbération du mythe et/ou de

¹⁰ H. Ellis, 1898, pp. 260-299. Cf. aussi H. Ellis, (1927) 1966, pp. 123-148.

¹¹ S. Freud, (1914) 2004, p. 81.

¹² G. Wajcman, 2001, pp. 231-232.

¹³ J. Lacan (1938) 1984, pp. 44-45.

¹⁴ V. I. Stoichita, (2006) 2008, p. 15.

ses instanciations visuelles mais de plus, interagissent entre eux – communiquant parfois même par référence explicite d’un artiste à un autre – de telle sorte que notre travail s’érige en un circuit thématique cohérent.

Il ne s’agira donc pas d’opérer une recension de la production artistique incarnant directement le personnage de Narcisse ni de développer une recherche strictement iconographique mais plutôt de considérer différentes mises en scène ayant recours aux spécificités du mythe, dans le but de thématiser une situation de trouble, faisant par exemple écho aux différentes phases de la rencontre de Narcisse à la source. Le « trouble » est par ailleurs susceptible de se décliner ici de multiples façons : ainsi, le trouble de la surface, du médium, occasionnant la déformation de la figure représentée ou encore le trouble du spectateur dans sa difficulté à discerner ce qu’il voit dans l’image (différentes projections de l’artiste au sein de son œuvre ; présence d’un individu et de son double dans l’œuvre ; relation spéculaire de l’œuvre vis-à-vis du spectateur qui la contemple [miroir peint] ; etc.).

Le lien qu’entretient le peintre Francis Bacon à son image spéculaire dans le cadre de la création de ses autoportraits fera l’objet d’un chapitre. Le miroir lui expose en effet l’action quotidienne de la mort sur son corps – son visage notamment ¹⁵ – qu’il tentera invariablement de rendre sur la surface picturale. Certes, une telle entreprise de transcription sur la surface du tableau de son image reflétée s’inscrit déjà au sein d’une tradition de l’autoreprésentation nous renvoyant au mythe albertien de Narcisse inventeur de la peinture. Or nous y examinerons plus avant les différentes formulations picturales de la part de mort inhérente au visage, en les plaçant notamment dans la perspective d’une relation triadique participant déjà du mythe, et également à l’œuvre au sein du stade du miroir lacanien : le corps (visage) propre – l’image du corps (visage) propre au miroir – la mort.

La projection d’une surface d’eau, dialoguant avec la surface-écran, est un élément récurrent dans l’œuvre du vidéaste américain Bill Viola. L’artiste use constamment des propriétés réfléchissantes d’une telle surface – y jetant notamment le trouble – dans l’agencement visuel de ses œuvres. Par exemple nombre de ses travaux récents se penchent sur l’expression corporelle et avant tout faciale des passions humaines, dépassant la représentation traditionnelle du *pathos*, inscrit sur le visage des protagonistes, par la perturbation croissante de la surface aqueuse – que celle-ci soit miroir

¹⁵ D. Sylvester, (1976) 1996, Entretien 5 (1975), p. 138.

supportant leur image ou obstacle entre l'écran et la scène où les acteurs prennent place. En résulte une distorsion de leurs traits faciaux venant dépeindre de façon plus intense encore l'émotion qui les saisit. Ce trouble de face et de surface – obtenu notamment par l'intervention de larmes – en vue de représenter les passions humaines jusque dans leurs dernières extrémités est en outre à relier, selon Viola lui-même, au travail de Francis Bacon qui, par la manipulation et l'écoulement de la peinture sur la toile, est en mesure d'imprimer la souffrance au visage ou au corps ¹⁶.

Notre dernier chapitre est consacré au photographe canadien Jeff Wall. Sa production artistique y est observée aussi bien dans le cadre de l'autoreprésentation de l'artiste sur une surface médiale – photographique cette fois-ci – que dans celui d'une poétique de l'illusion, de l'improbable, dans le but de troubler le spectateur et de questionner ainsi sa capacité à reconnaître ce que l'image lui donne à voir, oscillant par exemple entre présence réelle ou illusoire d'un miroir. Dans ce contexte, notre enquête portera aussi sur le caractère réflexif, autoréférentiel de ses œuvres et sur les différentes façons dont il est exposé : que ce soit dans le cadre d'une dialectique entre profondeur et surface plane ou face à une image soucieuse de dévoiler son propre scénario de production. Le lien établi par l'artiste entre photographie et élément liquide débouche sur une ultime mise en scène du lieu qui vit Narcisse exhaler son dernier soupir.

¹⁶ B. Viola/H. Belting, 2003, pp. 207-208.