



HAL
open science

Habiter dans un oeuf: penser l'espace de la cellule comme possibilité d'ouverture au monde

Fanny Trussart

► **To cite this version:**

Fanny Trussart. Habiter dans un oeuf: penser l'espace de la cellule comme possibilité d'ouverture au monde. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03562188

HAL Id: dumas-03562188

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03562188>

Submitted on 8 Feb 2022

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des arts de la Sorbonne

Master 2 Théorie des Arts et de la Culture

Habiter dans un œuf
Penser l'espace de la cellule comme possibilité d'ouverture au monde

Fanny Trussart
Sous la direction de Jacinto Lageira

septembre 2021

Introduction.....	p. 4
I . L'œuf clos : de l'être captif à la plénitude d'être.....	p. 7
I . 1. L'œuf est un symbole d'enfermement et d'étouffement.....	p. 7
I . 1. a. Mon corps est une vilaine coquille qui m'emmure.....	p. 7
I . 2. b. Le paradoxe de la peau comme mur pénétrable.....	p. 9
I . 3. c. L'image stérile de l'œuf comme symbole d'enfermement perpétuel.....	p. 11
I . 2. L'œuf est un symbole d'épanouissement absolu par le repli sur soi.....	p. 13
I . 2. a. L'œuf clos est un espace absolu de méditation et de repos solitaires.....	p. 13
I . 2. b. Nirvâna prénatal.....	p. 16
I . 3. c. Se recoquiller dans l'espace de la nuit.....	p. 19
II . L'œuf est un seuil d'ouverture au monde.....	p. 23
II . 1. Un seuil primordial.....	p. 23
II . 1. a. Naître, c'est s'ouvrir au monde.....	p. 23
II . 1. b. Se réveiller, c'est se décoquiller pour renaître.....	p. 27
II . 1. c. Au commencement du monde était l'œuf.....	p. 31
II . 2. Éclosions psychiques.....	p. 36
II . 2. a. Du pouvoir fécondant de la pensée.....	p. 36
II . 2. b. L'œuf est une fenêtre ouverte sur le monde.....	p. 41
II . 3. De l'œuf individuel à l'œuf communautaire.....	p. 45
II . 3. a. Le concert dans l'œuf.....	p.45
II . 3. b. La ville dans l'œuf.....	p. 49

III . L'œuf est une figure des limites d'ouverture de l'être au monde : l'informe, l'engluement-engloutissement et la néantisation.....	p. 54
III . 1 . L'œuf comme une figure de l'informe.....	p. 54
III . 1 . a. Une représentation du chaos de l'enfer.....	p. 54
III . 1 . b. La déformation de l'œuf en blob.....	p. 57
III . 2 . L'œuf comme figure de l'engluement-engloutissement.....	p. 63
III . 2 . a. L'être englué ou l'aliénation visqueuse.....	p. 63
III . 2 . b. L'être englouti.....	p. 67
III . 3 . L'œuf comme figure de la néantisation.....	p. 71
III . 3 . a. Délivrescence de l'être.....	p. 71
III . 3 . b. Une dialectique du plein et du vide ou l'angoisse de vidage.....	p. 75
Conclusion.....	p. 80
Bibliographie.....	p. 82
Webographie.....	p. 84

Habiter dans un œuf est une expérience que nous avons tous un jour vécue. La vie prénatale dans son ensemble est une vie enfermée dans un œuf. Au germe de notre être, nous sommes littéralement enfermés dans une cellule-œuf initiale, puis noyés dans une matière liquide contenue dans une membrane, que sont respectivement le liquide amniotique et le placenta. Pourtant, ainsi enveloppés durant toute la durée de notre embryogenèse nous n'étouffons pas. Cet habitat-œuf clos dans l'utérus constitue au contraire la condition primordiale de possibilité de la vie avant notre mise au monde. Pourrait-on alors penser l'enfermement comme une forme d'habiter synonyme d'épanouissement plutôt que d'étouffement ? Rester enfermé dans son œuf comme dans sa bulle pourrait-il être une condition de possibilité de notre plénitude d'être ? Quelles en seraient alors les limites ?

L'œuf est par définition une cellule vivante environnée de réserves alimentaires et d'enveloppes protectrices. C'est un élément naturel à l'origine de la vie, qui se forme dans un corps femelle, est pondu et fécondé, l'ordre de ces trois phénomènes variant selon le groupe de l'animal. De manière élargie, il désigne l'embryon et l'ensemble de ses annexes. Au-delà de l'emblème de la forme géométrique parfaite et figée qu'il incarne, c'est donc un élément organique, un corps vivant et mouvant qui se transforme au fil du temps. L'œuf est aussi un produit alimentaire de base, qui fait aujourd'hui partie de notre quotidien, et qui est très apprécié. Dans son rapport à l'art enfin, l'œuf appartient depuis des milliers d'années à l'histoire de l'art même. Dès la préhistoire, l'œuf d'autruche n'était pas destiné à un usage seulement domestique (nourriture, bouteille ou encore biberon) mais était aussi gravé, taillé, dessiné. On le retrouve ensuite durant l'antiquité représenté sur une fresque, qui constitue l'une des plus anciennes natures mortes connues à ce jour, la *Nature morte aux œufs et aux grives* (Ier siècle) retrouvée à Pompéï. Puis, il devient durant la pré-renaissance un composant de la peinture communément nommée peinture à l'œuf ou *tempura*, où il sert de liant, précurseur de la peinture à l'huile qui sera inventée à la Renaissance. Durant la période romantique, l'œuf deviendra notamment un symbole récurrent en peinture de la perte de la virginité. Enfin, son utilisation évolue de l'art moderne jusqu'à l'art contemporain où il n'est plus seulement représenté mais aussi présenté en matériau en tant que tel, posant la question de la présentation (rapport au pourri, à la décomposition, à l'éphémère). On remarquera que dans l'art contemporain l'œuf est devenu un matériau et un motif récurrents au travers desquels les artistes déploient son immense diversité de significations, que nous aurons l'occasion de parcourir. De plus, il va s'agir ici de rallier la cellule à ce qui est *scellé par*. Nous

nous rapporterons à ce que Peter Sloterdijk, dans le tome I de sa trilogie des *Sphères* intitulé *Bulles*, nomme « enveloppes-œufs, qu'il s'agisse de membranes, d'enveloppes gélatineuses ou de coquilles¹ ». Pensé d'abord comme un espace clos qui enferme ce qu'il contient, le terme de cellule appartient dans un second sens dominant au domaine de la biologie : elle est une unité morphologique ou fonctionnelle d'un ensemble organisé. La cellule est notamment un élément fondamental du tissu vivant, à l'origine primordiale de nos corps et de chaque être vivant². L'espace de la cellule se révélerait alors peut-être plus ouvert qu'il n'y paraît. Il s'agira ici de laisser s'épanouir au fil des pages ce terme que je choisis volontairement pour l'ambivalence de ses significations. Enfin, si habiter signifie au sens littéral occuper habituellement un lieu, c'est aussi et avant tout une manière d'« être au monde » (Heidegger) et pas seulement *dans* le monde. En ce sens on comprend que si l'on est, c'est d'hors et déjà par rapport au monde : on n'est pas d'abord en general pour être ensuite quelque part, mais on est d'abord précisément quelque part, pour être ensuite en général. Mais alors, dans quelle mesure l'œuf est-il un lieu habitable ? L'œuf n'est-il pas cette forme close sur elle-même, semblable à une cellule de prison sans fenêtres à laquelle l'être est enchaîné et au sein de laquelle il s'engouffre ? Derrière son apparence figée, l'œuf n'est-il pas aussi cette forme dynamique et mouvante qui, dans l'habitat enfermé et reclus qu'il crée, peut aussi être synonyme de tranquillité, de repos propices à un déploiement de l'être ? De plus, l'œuf n'est-il pas ce germe toujours tendu vers l'éclosion ? Pourrait-on alors finalement penser la cellule de l'œuf comme un *seuil*, un *lieu de passage*, toujours transitoire et temporaire, un espace-temps qui nous permettrait d'être notre véritable être afin que nous nous révélions à nous-mêmes ? Dans cette perspective, l'œuf ne serait-il pas finalement comme une fenêtre ouverte sur le monde, au seuil de ces deux idées d'enfermement et de déploiement de l'être ? Penser habiter dans un œuf, si incongrue que soit l'idée, serait-il alors un moyen de songer, par le retour aux caractéristiques de l'état fondamental parfait dans sa plénitude et qui fonde tout être vivant, à renouveler notre manière d'être au monde afin de se fondre à lui et d'y retrouver une forme de bien-être paradisiaque ? Enfin, l'éclosion libératrice de l'être lui permettant de retrouver une forme de bien-être paradisiaque n'aurait-elle pas pour envers l'éclatement aliénant, la rupture involontaire, chaotique et douloureuse de la coquille ? L'œuf ne peut-on pas en ce sens se métamorphoser en une figure de l'informe et de l'engluement ? Habiter dans un œuf, n'est-ce pas alors habiter

1 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 355

2 <https://cnrtl.fr/definition/cellule>, consulté le 22 avril 2021

cette forme solide-fragile qui à tout moment peut se briser sans que l'on s'y attende, à même d'écraser ou d'engluier, voire d'engloutir l'être qui s'y trouve jusqu'à le réduire à néant ? La problématique que je pose est la suivante : Dans quelle mesure l'œuf, à travers sa représentation dans l'art et la littérature, nous permet-il de penser l'habitat non pas seulement comme une cellule close qui enferme voire enchaîne l'être dans le monde mais comme le seuil primordial d'une possible ouverture au monde ? Quelles sont alors les limites de cette ouverture ?

Plaçant l'esthétique au croisement notamment de la phénoménologie, de l'anthropologie et de la psychanalyse, cette étude questionne, à partir de l'œuf dans ses multiples formes, l'être-au-monde et sa possibilité de bourgeonnement (ontogenèse). Le déroulement de la pensée qui suit a donc pour visée de *faire fleurir l'œuf*, de le laisser s'ouvrir et s'épanouir dans son aspect métamorphique. Une première partie est centrée sur l'œuf clos, permettant de penser l'habiter dans une dialectique de l'enfermement étouffant et de l'épanouissement absolu de l'être dans la solitude. La deuxième permet d'étudier ensuite en quoi l'œuf constitue un seuil primordial et nécessaire d'ouverture au monde de l'être, dont découlent des seuils seconds, notamment par l'éclosion psychique et l'ouverture aux autres. Enfin, l'habitat dans la cellule n'étant à l'origine que d'un seuil d'ouverture potentiel, une troisième partie nous permettra de questionner les limites de cette notion d'ouverture au monde.

I. L'œuf clos : de l'être captif à la plénitude d'être

I. 1. L'œuf est un symbole d'enfermement et d'étouffement

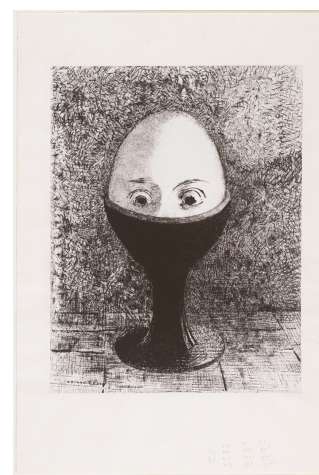
« Forer sa coquille ou bien la sécréter ? Tel est le dilemme du domicile primordial. »
Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*³

Habiter dans un œuf est d'abord une idée incongrue et surprenante, voire effrayante, au sens où il fournit l'image d'une forme close sur elle-même, à l'intérieur sombre et sans fenêtre, qui figure l'enfermement et l'étouffement, voire l'engouffrement et l'asphyxie. En ce sens il se présente comme un espace auquel l'être est enchaîné, comme le prisonnier l'est à sa cellule.

I. 1. a. Mon corps est une vilaine coquille qui m'emmure

Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. [...] tous les matins, même présence, même blessure ; sous mes yeux se dessine l'inévitable image qu'impose le miroir : visage maigre, épaules voûtées, regard myope, plus de cheveux, vraiment pas beau. Et c'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener ; à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé ; sous cette peau, croupir. Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné.⁴

Dans cet extrait d'une conférence radiophonique sur *Le corps utopique* réalisée en 1966, Michel Foucault fait du corps un lieu auquel nous sommes tous condamnés, enchaînés, enfermés comme dans une vilaine coquille que nous n'avons pas choisie mais qui pourtant s'impose à nous. On peut par exemple penser à *L'œuf* dessiné par Odilon Redon, à qui l'artiste a donné des yeux qui semblent traduire une certaine frayeur. L'œuf est représenté dans un coquetier, comme voulant crier quelque chose mais reste réduit au mutisme par le masque de ce coquetier dont on se demande s'il voudrait bien y rentrer ou en sortir. Il est pourtant destiné à rester là, en attendant probablement qu'on le mange, aliéné à cette pétrifiée coquille de sa tête et de son corps tout entier qui le contraint à stagner en cellule. L'œuf serait selon



Odilon Redon, *L'œuf*, 1885

3 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, Quadrige, 1970, p. 107

4 Michel Foucault, extrait du *Corps Utopique*, conférence radiophonique sur France Culture, 1966

ces deux projections anthropologiques ce qui a un corps cerné par une coquille assimilable à la peau, mais aussi une âme, une psychée (du grec *psukhein*, "souffler"). Mais alors comment décrypter ce phénomène par lequel je me sens enfermé dans mon propre corps ? Ne serait-ce pas mon âme qui se sent enfermée dans mon corps plutôt que mon corps qui réellement m'enferme ? Ma peau n'est-elle pas avant tout ce qui en m'enveloppant me protège et me permet d'être moi plus que ce qui me condamne ? Il faut revenir ici au moment où nous sommes mis au monde, c'est-à-dire à la naissance. Tout juste sorti du corps de la mère, le corps du tout-petit devient cette première enveloppe, ce premier lieu qu'il va habiter en en prenant peu à peu conscience. Ce phénomène est conceptualisé par Didier Anzieu avec ce qu'il nomme dès 1974 le Moi-peau : « Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps.⁵ » Il nous rappelle de plus que « Toute activité psychique s'étaie sur une fonction biologique.⁶ » À partir du moment où nous naissons, nous sommes ainsi condamnés à un corps dont progressivement nous allons prendre conscience en différenciant notre Moi psychique de notre Moi corporel. C'est alors que notre corps pourra nous paraître étrange, comme ne reflétant pas notre Moi psychique, cette âme que nous voyons si parfaite. « Elle est belle, mon âme, elle est pure, elle est blanche » face à « mon corps boueux », écrit Foucault⁷. Ma peau m'encadre inévitablement, elle m'emmure. C'est ce que dira la poétesse et romancière américaine Sylvia Plath en voyant un jour sa mère revenir avec un bébé chez elle : « J'ai ressenti le mur de ma peau. Je suis Moi. Cette pierre est une pierre : la fusion merveilleuse qui avait existé entre moi et les choses du monde n'était plus.⁸ » Ainsi la peau de notre corps est ce premier mur que nous ressentons et qui peut être perçue comme ce qui nous scinde du monde. Mais bien qu'elle puisse être perçue comme une barrière à l'interaction, elle est en même temps ce qui me permet de m'ouvrir à l'autre. Elle est essentielle et primordiale, comme la coquille l'est pour l'œuf, en ce qu'elle nous fait prendre conscience de nous-mêmes, nous permet de dire Moi, de nous différencier des autres et du monde, autrement dit de nous constituer en tant qu'être. Peut-être révélerait-elle alors plus profondément notre être que ce que nous pouvons le penser. Ne dit-on pas d'ailleurs que le corps est un miroir de l'âme ? Alors, mon corps et ma peau seraient-il si impénétrables qu'un mur ? À la manière de la

5 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 61

6 Ibid.

7 Michel Foucault, extrait du *Corps Utopique*, conférence radiophonique sur France Culture, 1966

8 Sylvia Plath cité par Didier Anzieu in *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 42

coquille, ma peau n'est-elle pas faite de multiples paradoxes qui font d'elle un mur solide-fragile, une enveloppe pénétrable ?

I . 1. b. Le paradoxe de la peau comme mur pénétrable

Lorsque Foucault mentionne sa tête comme cette vilaine coquille, il semble vouloir sortir de son corps, s'en extirper par tous les moyens. Pourtant, que se passe-t-il si l'on brise la coquille ? L'intégrité de la cellule n'est-elle pas rompue et le corps vulnérable ? L'artiste Wolfgang Tillmans, dans sa série de photographies réalisée en 2017 intitulée *Philharmonie Bloch*, propose une autre vision que celle de Foucault du parallèle entre le corps et la coquille. Sur la photographie *Philharmonie Bloch I* on peut voir quatre œufs, dont deux ont la coquille cassée, enfoncée. Au milieu de ces œufs se trouve un couteau, qui renvoie à l'idée de coupure



Wolfgang Tillmans, *Philharmonie Bloch I*, 2017

et de perforation. Quelques insectes tournent autour des coquilles. Les éléments sont figés mais en voie de décomposition. L'œuvre fait d'emblée penser à une nature morte. Au fil de la série, les images évoluent en se superposant et s'enchevêtrant par transparence. À la photographie *Philharmonie Bloch IX*, les images d'œufs cassés de départ sont envahies de parties de corps d'un homme nu, allongé sur un lit, et attaqué par des insectes devenus géants, comme grossis à la loupe mais semblant pourtant bien réels. Que nous révèlent alors ces images ? À travers sa théorie du Moi-peau, Didier Anzieu fait un parallèle entre le fonctionnement paradoxal de la peau (dont ceux d'être à la fois perméable et imperméable, solide et fragile, superficielle et profonde) et la paradoxicalité psychique : « cet état intérieur qu'elle [la peau] est censée préserver, elle le révèle en grande partie au-dehors ; elle est aux yeux des autres un reflet de notre bonne ou mauvaise santé organique et un miroir de notre âme⁹ ». Si l'on repart de cette idée, la peau comme la coquille ici sont le reflet d'une âme brisée, percée, trouée, reflet d'une probable maladie et d'une âme en souffrance. Wolfgang Tillmans, en 1997, après une année qu'il dira « remplie de bonheur¹⁰ », apprend que son compagnon est séropositif. Un mois plus tard ce dernier meurt du virus. Tillmans

9 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 39

10 <https://www.parisartnow.com/wolfgang-tillmans-une-vision-constamment-renouvelee-de-la-photographie/>, consulté le 22 avril 2021

apprendra en parallèle qu'il est lui-même atteint du sida. Cette douleur intime vécue dont Tillmans mettra des années à se remettre lui a probablement inspiré cette série. L'œuf, cette cellule première unifiée à l'origine du tissu vivant, ici morcellée, défaillante, en voie progressive et inévitable de contamination, a perdu son unité et son intégrité, à la manière du corps rongé par la maladie. Les coquilles brisées périclissent comme l'enveloppe vulnérable de la peau pénétrée par un virus. Il suffit d'un rien pour que les coquilles de nos corps se rompent, je vis alors dans mon corps comme un condamné à mort. Le processus de création semble lui-même illustrer cette idée : en s'enchevêtrant par transparence, les images se



Wolfgang Tillmans, *Philharmonie Bloch IX*, 2017

fondent entre elles en même temps qu'elles se confondent, s'alimentent en même temps qu'elles se contaminent, à la manière de la maladie qui se nourrit du corps qu'elle détruit. La laideur qui condamne le corps de Tillmans n'est pas de l'ordre seulement superficiel de son apparence physique mais d'une profondeur viscérale, inscrite dans chaque cellule de son corps. L'image fournie par Wolfgang Tillmans du corps malade peut enfin être mise en parallèle avec les recherches publiées en 1958 des Américains Fischer et Cleverland sur l'image du corps et la personnalité décrites par Didier Anzieu dans *Le Moi-peau* : ces recherches effectuées à partir du test de Rorschach ont

permis d'isoler deux variables nouvelles que sont l'*Enveloppe* et la *Pénétration*¹¹. Définie comme « toute surface protectrice, membrane, coquille ou peau, qui pourrait symboliquement être mise en rapport avec la perception des frontières de l'image du corps » l'Enveloppe s'oppose à la Pénétration qui, elle, « se rapporte à toute réponse qui peut être l'expression symbolique d'un sentiment subjectif selon lequel le corps n'a qu'une faible valeur protectrice et peut être facilement pénétré. » Fischer et Cleverland précisent trois types de représentations dont l'une, qu'ils définissent comme la « représentation de la surface d'une chose comme perméable et fragile (choses inconsistantes, molles, sans frontières palpables ; transparences ; surfaces flétries, fanées, détériorées, en dégénérescence) » semble parfaitement correspondre à celle que donne Tillmans de la peau pénétrée comme le serait une coquille dans *Philharmonie Bloch*. Toujours à partir de ce test, Anzieu ajoute : « Fischer et Cleverland ont établi que ceux dont le symptôme touchait la partie externe du corps imaginaient un corps

11 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 53

bien délimité par une paroi défensive, tandis que ceux dont le symptôme concernait les viscères se représentaient leur corps comme aisément pénétrable et dépourvu de barrière protectrice. » Ainsi il ne s'agit pas ici d'affirmer que l'image donnée du corps par Tillmans soit un miroir de l'âme, car comme l'explique bien Anzieu l'un ne saurait se substituer à l'autre, mais cette image que le Moi a du corps nous informe sur la perception qu'il a de ses frontières, autrement dit ici sur la perception d'un corps sans frontières à la peau pénétrable. La peau n'est alors plus cette vilaine coquille qui m'emmure de toutes parts et que je voudrais bien faire exploser mais ce qui implose hors de tout contrôle et est désormais perçue comme le paradoxe d'un mur poreux et pénétrable. Mais alors que faire, où habiter si mon corps semble ainsi si lourd à porter face aux autres et si fragile ? Devrions nous tous nous replier sur nous-mêmes et nous stériliser des autres et du monde ? L'œuf stérile ne deviendrait-il pas alors une nouvelle forme d'étouffement ?

I . 1. c. L'image stérile de l'œuf comme symbole d'enfermement perpétuel

André Gide, dans *Paludes*, raconte l'histoire d'un personnage célibataire et associal qui vit dans une tour entourée de marais. Ce personnage ne fait rien ; ou plutôt, il écrit un livre absurde, intitulé *Paludes* justement, ce qui n'est déjà pas rien. Son livre est articulé autour du symbole de l'œuf que l'on retrouve dans l'extrait suivant où le narrateur dit à son ami : « N'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? Un livre...mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée.¹² » Le narrateur compare donc son livre à un œuf dont la forme fragile est totalement close sur elle-même, impénétrable et stérile. D'ailleurs dans *Paludes* rien n'est ouvert, tout est clos : de même que le personnage est enfermé dans un habitat entouré de marécages, sa chambre est close, la nuit est close, la route aussi est bordée de talus. L'ensemble de l'environnement du narrateur est clos comme un œuf fragile et au bord de la cassure qu'il faut préserver et qui le contraint à l'immobilité de l'action, à l'enfermement dans son œuf stérile. Au début du récit, vivre dans sa tour est pour le narrateur un plaisir. Il va pourtant progressivement ressentir une sensation d'étouffement. À chaque fois qu'il se rend chez les littéraires notamment, le narrateur manque d'air, il étouffe car l'espace y est trop « *exigu*¹³ ». André Gide fait dans *Paludes* une critique du

12 André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, Folio, 1895, p. 65

13 Ibid, p. 66

milieu littéraire parisien de son époque, à qui il reproche de rester enfermé derrière des fenêtres qui donnent sur des cours intérieures sans ouverture sur le monde. Leur carcan puritain reste hermétique au monde qu'ils ne font que voir, comme le personnage de Tityre, en le projetant à l'intérieur d'un aquarium qu'il observe avec amusement. En s'enfermant, le littéraire enferme ainsi avec lui le monde qui l'entoure comme dans un bocal afin de l'observer car cela l'amuse. Gide rend ainsi compte de la relation du littéraire au monde qui de manière satirique est et ne peut être autrement qu'un échec. L'espace du livre, l'espace de sa vie, tout l'espace du monde devient alors semblable à un œuf à l'espace trop exigü où l'on ne respire pas et qui en deviendrait presque asphyxiant. L'œuf est ainsi utilisé par Gide comme un symbole de l'enfermement perpétuel, de l'être qui ne souhaite pas se mélanger au monde et qui vit confiné chez lui de manière absurde et morne, comme un germe stérile.

Ainsi par ces différents exemples nous avons montré en quoi l'œuf est une figure de l'enfermement et de l'étouffement, voire de l'engouffrement et de l'asphyxie. Toutefois, si le narrateur de *Paludes*, qui vivait au départ enfermé avec plaisir et par choix, va progressivement se libérer de l'espace clos dans lequel il vivait et qui l'asphyxie, il semblerait en même temps que nous n'ayons pas toujours le choix de briser la coquille, voire que cela ne soit, d'autant plus, pas favorable à l'épanouissement de l'être. L'espace clos dans lequel est enfermé l'écrivain dans *Paludes* n'est-il pas en réalité nécessaire à la constitution de son œuvre ? Ne peut-on pas envisager l'être enfermé et reclus comme un être qu'il faudrait imaginer heureux comme Sisyphe ?

I . 2. L'œuf est un symbole d'épanouissement absolu par le repli sur soi

J'en ai souvent rêvé. Me renfermer dans un cocon, peu importe lequel : une pièce de mon appartement, une maison de campagne dans un pays lointain, un sous-marin au fond de la mer. Me couper de toute relation au monde et m'abandonner au travail de la matière. Sentir mon âme se tailler et se souder à nouveau sous une nouvelle forme. Éprouver une force qui la cisèle, qui la change de part en part. Me réveiller et ne rien retrouver de ce que je croyais m'appartenir, être moi. Me réveiller et m'apercevoir que même le monde qui m'entoure est irrémédiablement différent – en texture, en intensité et en luminosité.

J'en ai souvent rêvé. M'enrouler dans la soie jusqu'à me couper du monde pendant des jours. Me construire un œuf tendre et candide à l'intérieur duquel laisser travailler mon corps. Traverser un changement à tel point radical que le monde lui-même ne sera plus le même. Ne plus pouvoir voir de la même manière. Ne plus pouvoir vivre de la même manière. Devenir méconnaissable. Habiter un monde lui-même devenu méconnaissable.

Emmanuele Coccia, *Métamorphoses*¹⁴

L'œuf, dans l'habitat enfermé et reclus qu'il crée, n'est pas forcément que synonyme d'enfermement et étouffement. À travers la cellule de confinement qu'il crée, il semble aussi être un lieu de tranquillité et de repos propices au rêve et à la méditation. Le lieu de réclusion deviendrait-il finalement propice à un déploiement de l'être et à son épanouissement ?

I . 2. a. L'œuf clos est un espace absolu de méditation et de repos solitaires

Comme nous l'avons vu précédemment, André Gide dans *Paludes* fournit une image satirique de l'écrivain et plus généralement du littéraire, qui reste enfermé dans sa tour aux fenêtres sur cour comme s'il vivait dans un œuf clos et enferme par là même avec lui le monde dans sa matière liquide, dans un bocal. Cependant lors d'un passage de dialogue entre le narrateur et les littéraires justement, ces derniers rient à leur tour du narrateur :

– Oh ! oh ! oh ! firent plusieurs – vous voilà révolutionnaire ?

– Mais pas du tout, Messieurs, je ne le suis pas, révolutionnaire ! vous ne me laissez pas achever, – je dis qu'on ne se révolte pas...en dedans. [...]

– Enfin Monsieur, fit un tumulte – vous reprochez aux gens de vivre comme ils font, – d'autre part vous niez qu'ils puissent vivre autrement, et vous leur reprochez d'être heureux de vivre comme ça leur plaît – mais... mais enfin, Monsieur : Qu'est-ce-que-vous-vou-lez ??? »

J'étais en eau et complètement ahuri ; je répondis éperdument :

« Ce que je veux ? Messieurs, ce que je veux, moi – moi, personnellement – c'est terminer *Paludes*. »¹⁵

14 Emmanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 63

15 André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, Folio, 1895, p. 87-88

Gide rend compte d'une tension entre le dehors et le dedans de l'être qui vit enfermé comme le littéraire. D'un côté, bien qu'il ne s'agisse pas de vouloir tout changer des mœurs et d'être « révolutionnaire », on ne se révolte pas en dedans : si le littéraire pense de sa cour sans fenêtre changer le monde, il a bien tort de le croire. Mais d'un autre côté Gide soulève une question importante : le littéraire ne peut « vivre autrement ». Le repli sur soi le rend heureux, et il lui est même nécessaire à la consitution de son œuvre et à sa vie. L'écrivain qui vit enfermé et reclus dans son œuf à la manière du narrateur dans *Paludes* est ainsi en réalité un être qu'il faudrait imaginer heureux comme Camus nous incitait à le faire pour Sisyphe, imaginer l'enchaînement de l'être comme une nécessité pour être libre. L'enfermement dans la sphère de la solitude n'est-il pas en effet l'espace absolu de la méditation ? Wittgenstein, dans *L'intérieur et l'extérieur*, écrit :

Imagine que nous ayions une coquille, un peu comme les escargots, et que lorsque nous sortirions la tête, notre pensée, etc. ne serait pas privée, mais qu'elle le serait lorsque nous la rentrerions.

On pourrait imaginer des cas dans lesquels un homme détourne son visage, afin que l'autre ne puisse rien y lire.¹⁶

À travers cet extrait, Wittgenstein fait de la coquille une sphère privée en opposition à la sphère publique. La coquille permet un mouvement de rentrée vers l'intérieur, de repli sur soi qui nous permet d'être notre véritable être sans se soucier du regard d'autrui. La coquille devient alors un espace clos de liberté propice à la méditation, à l'approfondissement de la pensée et ainsi au déploiement psychique de l'être. On peut penser ici à la manière dont l'arbre, tout en étant enraciné au sol et sous la cloche fermée du ciel, se déploie de toutes ses branches dans un mouvement d'élévation. De même la psychée de l'être est dynamique bien que comprimée sous sa coquille, elle se déploie en de multiples réseaux, éclairs de pensées et envahit son espace, sa bulle, son œuf, sa sphère intime tout en s'étant en même temps enracinée dans cet espace. Être au monde signifierait ainsi être dans sa sphère. Ou pour le dire comme Peter Sloterdijk dans *Bulles* : « Ce que le langage des philosophes récents appelait l'être-dans-le-monde signifie d'abord et la plupart du temps, pour l'existence humaine : l'être-dans-des-sphères.¹⁷ » Mais alors pour méditer ne faut-il pas aussi habiter un espace tranquille

16 Ludwig Wittgenstein, d'après un manuscrit de 1949 dans *L'intérieur et l'extérieur*, Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie, Volume II, traduit de l'allemand par Gérard Granel, TER, 1949-1951, p. 50

17 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 52

et reposant ? Gaston Bachelard, dans *Le droit de rêver*, écrit :

Parfois, à l'inverse de toutes les ambitions, de tous les désirs d'ostentation, l'âme rêve d'une demeure où elle serait bien seule. De ce grand rêve de solitude absolue, la coquille est l'image et l'on s'en va répétant contre les tumultes de la vie : « Je me retirerai dans ma coquille. » La coquille est alors le château en Espagne de l'extrême tranquillité.¹⁸

L'expression de « château en Espagne » est ancienne puisqu'elle existe depuis le XIII^e siècle. L'Espagne, qui depuis le Moyen Âge était envahie par les Maures, détruisit tous ses châteaux afin que ses envahisseurs ne puissent s'y reposer. Le château en Espagne renvoie donc à des projets impossibles et irréalisables, chimériques. Bachelard fait donc de la coquille l'emblème d'une plénitude d'être par la méditation absolue dans la solitude. L'image de la coquille traverse nombre de ses écrits dont sa fabuleuse *Poétique de l'espace*, ouvrage dans lequel il déclare : « C'est sans doute un raffinement de rêverie que de suivre des images aussi simples. Mais le phénoménologue a besoin, croyons-nous, d'aller au maximum de la simplicité. Nous croyons donc qu'il y a intérêt à proposer une phénoménologie de la coquille habitée.¹⁹ » De cette coquille comme valeur de repos paroxystique, il en fait une fonction d'habiter et une attitude d'être au monde. Suivons-le alors sans ses rêveries d'habitations. Tel que nous pouvons le lire dans *La Terre et les rêveries du repos* :

Ainsi l'imagination minutieuse veut se glisser partout, elle nous invite non seulement à *rentrer dans notre coquille*, mais à nous glisser dans toute coquille pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos. Tel est bien le conseil de Jean-Paul : « Visite le cadre de ta vie, chaque planche de ta chambre, chaque coin, et recroqueville-toi pour te loger dans la dernière et la plus intime des spirales de ta coquille d'escargot. » L'enseigne des objets habités pourrait être : « Tout est coquille. » Et l'être rêvant ferait écho : "Tout m'est coquille. Je suis la matière molle qui vient se protéger dans toutes les formes dures, qui vient, dans l'intérieur de tout objet, jouir de la conscience d'être protégée.²⁰

Bachelard assimile dans ce dernier extrait l'œuf à l'ensemble des valeurs du repos. Autrement dit l'image de la coquille s'apparente, en variations, par isomorphisme, à d'autres formes de valeurs du repos que véhiculent par exemple la chambre ou la maison, qui « concrétisent un même mouvement d'involution en profondeur et de repli paisible au sein d'espaces protecteurs, où se concentre une intimité.²¹ » Être au monde signifierait ainsi ainsi habiter à la

18 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, Quadrige, 1970, 351 p. 118

19 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles Hieronimus, Quadrige, 1957, p. 174

20 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions Corti, Les Massicotés, n°10, 1948, p. 25

21 Voir la note 41 dans Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles

fois cet œuf, cette chambre-œuf, cette maison-œuf, cette cellule-œuf protectrices à laquelle l'être est enchaîné mais heureux, à laquelle il s'habituerait à s'y reposer ou à y méditer jusqu'à en jouir. Cet état de repli sur soi paradisiaque, ne le rencontrons-nous pas d'ailleurs initialement dès l'état prénatal dans l'œuf au sein duquel nous avons tous vécu?

I . 2. b. Nirvâna prénatal

Comme énoncé en introduction, au stade primordial nous sommes chacun une cellule-œuf. Nous vivons tous l'expérience avant notre naissance d'être à l'abri dans un œuf, bien au chaud, couvé pendant de longs mois dans le ventre de notre mère. En 1965, une photographie prise par Lennart Nilsson d'un embryon de 18 semaines fait la couverture du magazine LIFE. L'ensemble des magazines seront vendus en un temps très court, sa publication provoque un émerveillement général. Le travail de Lennart Nilsson y est présenté dans un article intitulé « Drama of Life Before Birth²² » (Le drame de la vie avant la naissance), au sein duquel le grand public découvre une série de photographies de l'évolution progressive de l'embryon au fil des mois. Le projet est inédit ; le photographe y a travaillé 7 ans au total, dont 4 années pour le réaliser. Sur cette photographie de l'embryon à 18 semaines, le fœtus apparaît dans la poche des eaux (amnios, qui protège notamment l'embryon des chocs) aux côtés de cette masse rosée qu'est le placenta (qui assure notamment les échanges nutritifs entre l'embryon et sa mère).



Lennart Nilsson, *Fœtus at Eighteen Weeks*, 1965



Léonard De Vinci, *Étude du fœtus dans l'utérus*, vers 1511

Deux éléments son frappants. Le premier, c'est l'incroyable finesse de l'amnios, cet œuf mou qui protège l'embryon et lui permet d'être au plus proche de sa mère, dans son ventre, dans son intimité. On peut penser en comparaison à l'*Étude du fœtus dans l'utérus* réalisée par

Hieronimus, *Quadrige*, 1957, p. 367

22 « The Drama of Life Before Birth », LIFE Magazine, 30 avril 1965, p. 54 à 65. URL : https://books.google.de/books?id=UVMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=sv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false , consulté le 23 avril 2021

Léonard De Vinci vers 1511, où la paroi qui enveloppe l'embryon est représentée comme une boîte à la coque épaisse et rigide. À contrario sur la photographie de Nilsson la minceur perceptible de l'enveloppe est semblable à la fragilité de la paroi de la bulle de savon. L'embryon semble ainsi comme *dans sa bulle*. Être dans sa bulle, c'est être, dans un moment flottant, isolé du monde extérieur, dans une sphère caractéristique du repli sur soi. Le second élément frappant sur la photographie est la tranquillité qui se dégage du visage du nourrisson, plus sensible encore sur d'autres photographies de la série. L'embryon semble ainsi léviter dans une bulle de tranquillité absolue, comme totalement immergé dans un rêve. Totalement immergé, le fœtus l'est d'ailleurs littéralement. Mais cela ne l'empêche pas de respirer, il ne se noie pas car il reçoit de l'oxygène dans le sang grâce au cordon ombilical. S'entremêlent ainsi au sein de l'écosystème de l'embryon les éléments de l'air et de l'eau, sources de rêverie. En ce sens le domicile primordial constitue une cellule d'enfermement dans un bain de matière liquide, chaude et douce, qui n'a rien d'un caractère étouffant ou oppressant mais qui a tout d'un état heureux de symbiose semblable à l'état du rêve dans lequel on *plonge*. On peut ici penser au recueil de poèmes *La nuit remue* d'Henri Michaux, et précisément au poème intitulé « Le sportif au lit » dont voici un extrait :

Au fond je suis un sportif, le sportif au lit. Comprenez-moi bien, à peine ai-je les yeux fermés que me voilà en action.

Ce que je réalise comme personne c'est le plongeur. Je ne me souviens pas, même au cinéma, d'avoir vu un plongeur en fil à plomb comme j'en exécute. Ah, il n'y a aucune mollesse en moi dans ces moments.

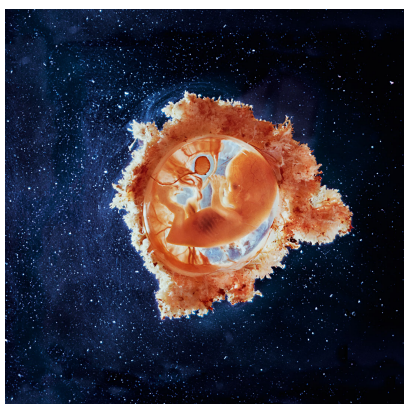
[...]

Je puis difficilement expliquer la perfection de mes mouvements. Pour moi ils sont tellement naturels. Les trucs du métier ne me serviraient à rien, puisque je n'ai jamais appris à nager, ni à plonger. Je plonge comme le sang coule dans mes veines. Oh ! glissement dans l'eau ! Oh ! l'admirable glissement, on hésite à remonter. Mais je parle en vain. Qui parmi vous comprendra jamais à quel point on peut y circuler comme chez soi ? Les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille. Les horizons de la terre ferme les stupéfient. Ils retournent constamment au fond de l'eau.²³

Le rêve, cet espace familier du chez-soi dans lequel on plonge et dont on hésite à remonter, qui nous en fait oublier que l'eau mouille tellement notre corps s'est liquéfié, s'est fondu à un ailleurs. Lorsque Michaux *plonge* dans ses rêves, son corps est immobile, inerte mais son appareil psychique, lui, le fait se sentir en pleine action. Le paradoxe est soulevé dès le titre du poème, parler d'un sportif au lit ralliant les contraires de l'action et de l'inaction, du

23 Henri Michaux, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, Poésie, 1935, p. 21-22

dynamisme et de la mollesse, de la métamorphose et de l'inertie. L'inertie du nouveau-né est de même paradoxalement une inertie dynamique. Tel que nous l'apprend l'article du magazine LIFE, au cours des 266 jours qui séparent la conception de la naissance, l'unique ovule



Lennart Nilsson, *Foetus at Thirteen Weeks, Spaceman*, 1965

fécondé s'est multiplié de manière exponentielle en quelque 200 millions de cellules, dont le poids initial a été multiplié par un milliard²⁴. La cellule n'est plus ce qui comprime l'être mais ce qui lui permet de s'ouvrir, de se diviser, dans un mouvement d'expansion croissante. L'embryon est donc ce germe en suspension évolutive du corps, en pleine métamorphose et en déploiement, que rend merveilleusement compte l'ensemble des photographies de la série de Lennart Nilsson. Se dessine alors l'idée que l'on peut être chez soi, quasi immobile

dans cet intérieur, tout en nous déployant. Habiter pleinement le monde, ne serait-ce pas d'ailleurs être à la fois ici et là, être à la fois physiquement dans un lieu présent objectif tout en étant psychiquement quelque part ailleurs ? L'embryon photographié par Lennart Nilsson n'est pas situé dans le corps de sa mère mais semble parti en plein voyage intergalactique, tel un astronaute ou cosmonaute dans sa bulle. "Astronaute" vient des mots grecs *astron* (étoile) et *nautes* (navigateur). "Cosmonaute" trouve, lui, son origine dans les mots grecs *kosmos* (univers) et *nautes*²⁵. L'embryon est ce voyageur de l'espace en plein milieu des astres et de l'univers. L'état prénatal comme le rêve nous isolent du monde extérieur, nous placent en apesanteur dans un en dehors du monde. L'univers devient ce à quoi l'homme se fond, se dissout en osmose. Le corps n'a plus de forme, plus de poids, plus de matière et nous offre un changement de perspective sur le monde : nous le dézoomons, comprenons que nous sommes des nains, une humanité embryonnaire à l'échelle du monde géant et illimité de l'univers.

Alors qu'à l'état de veille, l'appareil psychique obéit au principe de réalité, qu'il maintient les limites entre le Soi et le non-Soi, [...] dans le rêve par contre, il revendique la toute-puissance, il exprime son aspiration à l'illimité. [...] Rêver, c'est nier en effet qu'on soit mortel. Sans cette

24 « The Drama of Life Before Birth », LIFE Magazine, 30 avril 1965, p. 54

25 Louis San, « Astronaute, cosmonaute, spatonaute, taïkonaute... Que cachent ces différentes appellations ? », franceinfo, 23 avril 2021. URL : https://www.francetvinfo.fr/sciences/espace/thomas-pesquet/astronaute-cosmonaute-spatonaute-taikonaute-que-cachent-ces-differentes-appellations_4345329.html , consulté le 24 avril 2021

croissance nocturne en l'immortalité d'au moins une partie de Soi, la vie diurne serait-elle tolérable ?²⁶

L'état prénatal constitue donc cette œuf-bulle au seuil de l'air et de l'eau, aux frontières devenues imperceptibles, un territoire de l'illimité où nous nous sentons en sécurité, protégés, en totale osmose avec les éléments du monde, dans un état où plus rien ne peut nous atteindre. Et dans cette plongée amniotique paradisiaque, dans cet état d'inertie totale de notre corps où la tension redescendrait presque au niveau zéro, non contradictoire avec l'idée de déploiement de l'être, il semble que nous atteignons comme un Nirvâna prénatal. D'ailleurs, ne reproduisons-nous pas cette position fœtale de repli à tout âge de la vie lorsque, la nuit venue, nous nous enveloppons tout entier sous nos couettes chaudes et moelleuses, espérant chasser l'insomnie et les cauchemars pour, a contrario, nous emmailloter de doux rêves et retrouver le Nirvâna du sommeil ? Qu'est-ce, au fond, bien dormir ? N'est-ce pas une manière fondamentale de retrouver une forme d'épanouissement nécessaire à notre ouverture au monde ?

I . 2. c. Bien dormir, c'est se recoquiller dans l'espace onirique de la nuit

Au début de *La vie secrète de Salvador Dali*, écrit par Dali lui-même, on trouve un chapitre intitulé « Souvenirs intra-utérins », dans lequel il décrit la phase progressive d'allourdissement du sommeil qu'il compare à un retour au Nirvâna prénatal :

Car, dans le sommeil, l'homme retrouve un peu cet état paradisiaque qu'il essaie de reconstituer dans les moindres détails. Les attitudes des dormeurs sont, dans ce cas, les plus instructives. Mon présommeil présente en particulier le recroquevillement – je dirai avec plus d'exactitude le « recoquillement » – caractéristique. C'est une véritable pantomime de petits gestes, de tics, de mouvements, sorte de ballet secret préluant l'abandon au nirvana temporaire du sommeil, par lequel nous avons accès à des parcelles précieuses de notre paradis perdu. Avant le sommeil, je me tiens « recoquillé » dans la pose embryonnaire, les pouces serrés jusqu'à la douleur entre les doigts. Mon dos s'efforce d'adhérer au placenta imaginaire des draps que j'essaye de mouler sur mon postérieur. Même dans les périodes de grande chaleur, il me faut cette enveloppe des draps sans laquelle je ne puis dormir. Ma pose doit être toujours d'une rigoureuse exactitude.²⁷

Dans cet extrait, Dali se focalise sur le « ballet » de multiples gestes que nous effectuons concrètement lors de la phase de présommeil, cette danse exacte dont la caractéristique

26 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 239

27 Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1952, p. 48

principale est celle du « recoquilleme nt » dont nous avons tous fait l'expérience. Mais alors que signifie ce recoquilleme nt et pourquoi nous recoquillons-nous ainsi ? Plus qu'une pantomime de minutieux gestes inscrite dans un espace physique, cette danse du présommeil n'est-elle pas le reflet même d'un recoquilleme nt méthodique de nos espaces psychiques ? Dans quel espace sommes nous réellement au moment de l'endormissement ? Bachelard nous éclaire à ce sujet dans son livre *Le droit de rêver*, au sein de son très beau chapitre intitulé « L'espace onirique » : « Car la nuit du bon sommeil a un centre, un minuit psychique où germent des vertus d'origine. Et c'est d'abord vers ce centre que l'espace onirique se rétracte, et c'est ensuite à partir de ce centre germinateur que l'espace se dilate et se structure²⁸. » Pour conquérir le cœur de la nuit, pour bien dormir, l'être doit donc se recoquiller doublement, à la fois dans son espace physique mais aussi et surtout dans son espace psychique. Suivant le mouvement de cette involution en profondeur nocturne, Bachelard ajoute : « Si un astre brille, c'est le dormeur qui s'étoile : un petit éclat sur la rétine endormie dessine une constellation éphémère, évoque le souvenir confus d'une nuit étoilée²⁹. » Autrement dit, l'espace physique de la coquille se mue en un espace onirique, en un habitat paradisiaque de la nuit accueillant les rêves. Son double recoquilleme nt effectué, le dormeur est sensible à la moindre sensation que désormais il transforme en images. Laisant aller sa pensée au fil d'associations d'idées, il perd peu à peu ses repères, s'enveloppe dans l'espace de la nuit, se suspend dans le vide, se ballade à son gré là où ses sentiments et souvenirs le mènent. Comment alors ne pas songer une nouvelle fois aux photographies de Lennart Nilsson, qui plongent l'embryon au parfait sommeil dans un fond interstellaire, celui des cosmonautes isolés dans leurs scaphandres, celui de la nuit étoilée ? Je citerai ici une dernière fois le texte de Bachelard :

Il semble que le dormeur participe à une volonté d'occultation, à la volonté de la nuit. Il faut partir de là pour comprendre l'espace onirique, l'espace fait d'essentielles enveloppes, l'espace soumis à la géométrie et à la dynamique de l'enveloppement. [...] Pour bien dormir, il faut suivre la volonté de chrysalide, suivre jusqu'à son centre, dans la douceur des spirales bien enroulées, le mouvement enveloppant, bref l'essentiel devenir courbe, circulaire – fuyant les angles et les arêtes. Les symboles de la nuit sont commandés par les formes ovoïdes. Toutes ces formes oblongues ou rondes sont des fruits où viennent mûrir des germes.³⁰

Habiter l'espace de la nuit, ce serait ainsi comme habiter dans un œuf, s'enrouler en dedans de ses courbes, s'y loger au plus profond resserré dans son étroitesse. L'insistance de Bachelard

28 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, Quadrige, 1970, p. 195-196

29 Ibid., p. 196

30 Ibid., p. 197-198

sur les « essentielles enveloppes » de l'espace onirique germes d'un bon sommeil nous ramène alors à la psychanalyse. Toujours dans son livre *Le Moi-peau*, Didier Anzieu développe l'idée d'une « pellicule du rêve » au sein d'un chapitre éponyme. Il y ouvre les significations du terme de pellicule, de son sens le plus courant comme fine membrane protectrice animale ou végétale, à, par extension, une couche mince à la surface d'un liquide ou d'un solide, jusqu'à un sens plus original, celui la pellicule de l'appareil photographique (ce sur quoi nous reviendrons plus tard). Ainsi définit-il la pellicule du rêve de cette manière :

c'est une membrane fragile, prompte à se rompre et à se dissiper [...], une membrane éphémère (elle ne dure que ce que dure le rêve, encore qu'on puisse supposer que la présence de cette membrane rassure suffisamment le dormeur pour que, l'ayant inconsciemment introjectée, il se replie sur elle, régresse à l'état de narcissisme primaire ou béatitude, réduction à zéro des tensions et mort sont confondues, et s'enfonce dans un profond sommeil sans rêve)³¹

En contraste avec *Le Moi-peau* dont l'interface est « apte à séparer [...] le dedans et le dehors³² », la pellicule du rêve est toute mince, à peine perceptible et éphémère. Aux gestes d'enveloppement physiques relativement conscients du présommeil que décrit Dali dans l'extrait cité plus haut, s'ajoute ainsi une série d'enveloppements psychiques complexes et quasi invisibles qui projettent le dormeur dans un espace-temps à part de manière imperceptible et inconsciente. Par la suite, se basant sur la théorie freudienne du rêve, Didier Anzieu nous rappelle bien que cela n'est pas simplement une gestuelle qui nous conduit vers l'allourdissement du sommeil mais bien la concentration du Moi vers le *rêve* qui « réalise [...] le désir, propre à ce que certains successeurs de Freud ont appelé le Moi idéal, de rétablir la fusion primitive du Moi et de l'objet et de retrouver l'état heureux de symbiose organique intra-utérine du nourrisson avec sa mère.³³ » C'est pourquoi la nuit venue et à tout âge de la vie, nous reproduisons cette position fœtale de repli, nous nous enveloppons tout entier sous nos couettes chaudes et moelleuses, espérant inconsciemment nous emmailloter de doux rêves et retrouver le Nirvâna prénatal du sommeil. Nous verrons par la suite que le rôle du rêve participe d'un cycle primordial à l'ouverture de l'être au monde.

Ainsi l'œuf, dans l'habitat fermé et reclus qu'il crée, se révèle aussi ouvert au bien-être illimité et devient un symbole d'épanouissement par le repli sur soi. Derrière son apparence figée il est aussi une forme dynamique et mouvante, ce germe métamorphique nécessaire à la

31 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 237

32 Ibid.

33 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 239

tranquillité, au repos propices à un déploiement de l'être, qui nous permet d'être notre véritable être afin que nous nous révélions à nous-mêmes. Mais dans cet espace-temps de la métamorphose, de suspension évolutive, ce germe ne tend-t-il pas inévitablement vers la percée, l'éclatement ? Que se passe-t-il lorsque l'œuf éclate et que nous naissons ? Ou bien lorsque remonté à la surface de notre rêve nous nous réveillons ? Que deviennent les pellicules de nos rêves ? Ou bien que se passe-t-il encore lorsque la sphère psychique que nous avons construite en nous repliant chez nous comme dans notre coquille sature ? N'éprouvons-nous pas constamment le besoin de nous vider la tête, plus généralement comme un besoin aussi nécessaire de *sortir* de nos espaces confinés, de nos bulles scellées trop étroites, trop exigues comme le narrateur de *Paludes* ?

II . L'œuf est un seuil d'ouverture au monde

II . 1. Un seuil primordial

« Qui pourrait donc habiter de telle sorte [...] qu'il ne s'intègre dans rien d'extérieur? »
Peter Sloterdijk, *Bulles*³⁴

L'œuf est ce germe de vie toujours tendu vers l'éclatement. Et la condition pour jouir de l'isolement dans l'œuf, cette sphère individuelle de repos absolu, est aussi constamment de l'éclater. L'œuf est un *seuil*, un *lieu de passage et d'échange*, toujours transitoire et temporaire, un espace-temps nécessairement moulé en partie par un extérieur auquel nous ne pouvons échapper. Cela en fait précisément un seuil primordial d'ouverture de l'être au monde, que marque la naissance. Il est aussi le seuil primordial rejoué du réveil, qui crée chaque matin, pour l'être régénéré par le sommeil et les rêves, le passage vers une forme de renaissance. Enfin, penser l'œuf comme un seuil primordial, n'est-ce pas en un dernier sens penser à l'origine, au mystère du commencement du monde ?

II . 1. a. Naître, c'est s'ouvrir au monde

Comme nous l'avons vu, l'œuf n'est pas qu'inertie mais est aussi cet espace-temps de la métamorphose, cette suspension évolutive. Dans sa forme parfaite il est tendu vers la percée, la possibilité de l'éclatement. Cette dernière étape semble constituer un seuil primordial inévitable et nécessaire afin que nous puissions librement nous ouvrir au monde et l'habiter pleinement. Tel que l'écrit Sloterdijk :

On ne peut pas parler des sphères intimes sans exprimer la manière dont se produit leur éclatement et leur reconstruction élargie. Toutes les poches amniotiques, modèles organiques de vases autogènes, vivent en allant vers leur éclatement. La houle de la naissance, lorsqu'elle déferle, projette toute vie sur la côte des faits durs. Celui qui les a atteints peut expliquer, à partir de ces faits, ce qui provoque l'échec des bulles intimes, trop intimes, et pousse leurs habitants à se métamorphoser.³⁵

Tout œuf dans lequel l'être s'épanouit finit toujours nécessairement par éclater. L'œuf est voué

34 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 85-86

35 Ibid., p. 72

à s'ouvrir : il est un explosif, une dynamite remplie de liquide susceptible d'exploser, une vague vouée à déferler. La question qui se pose ici est de savoir : étions-nous au monde avant d'être né ? N'est-ce pas passer le seuil primordial de la naissance qui nous offre la possibilité d'être au monde ? Enfin le Nirvanâ prénatal que nous décrivions précédemment, l'embryon en était-il conscient ? Emanuele Coccia, dans *Métamorphoses*, écrit : « La naissance fait de la métamorphose un destin. Nous sommes au monde seulement parce que nous sommes né.e.s.³⁶ » Tentons alors de comprendre en quoi la naissance, cette expulsion en dehors de l'œuf primordial, nous ouvre au monde. Les différentes étapes de la naissance sont décrites par Peter Sloterdijk dans son livre *Bulles* : la vague qui projète le fœtus hors de l'enveloppe utérine à la naissance consiste en une « triple rupture d'enveloppe³⁷ » : en premier l'éclatement de la poche des eaux (équivalent élastique de la coquille), en deuxième la sortie par le fœtus de l'utérus par le col grâce aux contractions et en troisième « le passage par le vagin dans le milieu extra-maternel, *totalemment différent*, qui se révèle comme le véritable monde extérieur, à côté de l'intra-utérinité et de l'immanence de la cavité amniotique³⁸ ». À cela il ajoute l'idée que « ce triple processus de dés-enveloppement ne mène cependant pas nécessairement à la chute du nourrisson dans un mode d'être sans enveloppe » due à la « proximité persistante de la mère » qui permet un « chagement de milieu amorti », un « passage d'un espace-giron interne à un espace-giron externe »³⁹. Enfin si cette quatrième enveloppe est altérée, le nourrisson tombe dans la psychose : « Cette trace est le résultat de cette fausse couche que je suis moi-même comme sujet affligé d'un déménagement erroné dans ce qui n'a ni appui, ni enveloppe.⁴⁰ » Ainsi la naissance est un processus de traversée, de triple rupture d'enveloppe suivie d'un besoin d'une récréation immédiate d'une quatrième enveloppe qui doit être maintenue, sans quoi le nourrisson panique, et s'ouvre non pas au monde mais à un état psychotique autrement dit un état de perte de contact avec la réalité. Nous devons, pour être au monde, tout juste sortis de ce lieu idyllique qu'est notre œuf prénatal, nous recréer un en dedans, une nouvelle enveloppe, un nouvel œuf. Mais si nous pouvons être au monde seulement en retrouvant l'enveloppe ovoïde prénatale, cela ne signifierait-il pas que nous étions un minimum conscient de notre bien-être dans laquelle nous étions à l'état prénatal ? Précisons ici que l'œuf de l'embryon dans le ventre de sa mère n'est pas totalement fermé sur

36 Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 53

37 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 356

38 Ibid., p. 357

39 Ibid.

40 Ibid., p. 359

lui-même. Il échange déjà avec elle, sans qui il ne peut vivre et croître. En ce sens l'œuf de l'embryogenèse est déjà poreux, il échange avec l'extérieur environnant, mais l'embryon reste bien enveloppé dans son œuf et son ouverture à l'extérieur se limite au ventre et au corps de sa mère. Alors de quoi nous souvenons-nous à la naissance ? Lorsque la série de photographies de Lennart Nilsson paraît au sein du magazine LIFE, celui-ci rencontre un franc succès. Nous semblons tous découvrir quelque chose d'incroyable et d'inconnu. Il semble donc que nous ayons oublié ce Nirvâna prénatal que nous avons pourtant bien vécu. Tel que l'écrit Emanuele Coccia dans *Métamorphoses* : « Tout moi est un oubli⁴¹ ». Il poursuit :

La naissance est la limite de la reconnaissance. Elle est le seuil où dire moi signifie se confondre avec un autre », ce seuil où « il faut oublier d'où l'on vient, il faut oublier le corps autre qui nous a hébergés pour si longtemps, il faut se désidentifier de lui.

[...] L'oubli n'est pas accidentel, il est la condition de possibilité pour commencer à se voir différemment. Il est le pendant cognitif de l'acte de devenir autre que notre mère, de prolonger sa vie et son souffle, ailleurs par rapport à son ventre et à sa conscience.⁴²

En ce sens, être au monde, c'est oublier d'où l'on vient et oublier que nous dépendions de notre mère afin de constituer notre moi. Bien que nous ayons tous vécu cette expérience de l'embryogenèse qui constitue notre habitat primordial, nous l'avons aussi tous oubliée. Plus encore, ce premier habitat qui semblait si parfait, nous avons été forcés à l'oublier car c'est la condition de possibilité afin que nous puissions nous constituer en tant qu'être, en tant que Moi. Mais cet état semblait si doux, si chaud, si enveloppant, si extatique...que nous y serions tous bien retournés...mais pourquoi au juste vouloir dès notre naissance retrouver à nouveau ce Nirvâna primordial si nous ne nous en souvenons pas ? À quoi bon vouloir revivre une expérience telle si la condition de possibilité pour la vivre est de l'oublier ? Ou pour le dire autrement, à quoi bon enfin faire de si beaux rêves si tout s'évanouit au réveil ? Dans *Le Moi-peau* Didier Anzieu explique à l'intérieur d'un sous-chapitre qu'il nomme « Paliers de la construction de l'enveloppe psychique et du Moi » :

L'enveloppe utérine [...] correspond à l'émergence de la conscience et à l'ébauche d'un système perception-conscience. Des fragments de conscience apparaîtraient chez le fœtus. L'utérus maternel, qui est le contenant anatomique du fœtus, fournit l'ébauche d'un contenant psychique. [...] Un champ de sensibilité commun au fœtus et à la mère se développe. D'où la nostalgie d'un retour au sein maternel, où l'on serait non seulement tenu, nourri, chauffé, dans un bien-être permanent, mais où l'on serait également conscient confusément de ce bien-être, condition pour pouvoir en jouir.⁴³

41 Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 23

42 Ibid., p. 23-24

43 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 272

Ainsi le nourrisson à la naissance a oublié d'où il venait mais est « conscient confusément » qu'il a perdu l'enveloppe utérine dans laquelle il était enveloppé et au chaud. Les quelques fragments de sensibilité qu'il a ébauché font qu'il reconnaît l'enveloppe chaude comme ce familier si proche qu'il souhaite déjà le retrouver sans même vraiment se souvenir de ce qu'il a vécu. Il éprouve donc un sentiment de nostalgie très fort. Ainsi être au monde pour l'adulte, c'est d'abord naître, traverser un seuil pour s'ouvrir au monde puis toujours tenter ensuite de nous réenvelopper afin de nous constituer en tant qu'êtres. L'œuf est un lieu de passage entre le fermé et l'ouvert, un lieu toujours temporaire, duquel nous sortons inévitablement au stade initial et qui devient ce paradis perdu que nous chercherions à retrouver. Nous pouvons alors faire l'hypothèse que ce sentiment de nostalgie, nous l'éprouverons tout au long de notre vie, et que nous récréons sans cesse des enveloppes qui constituent cet état primordial de bien-être et de repos absolu dont nous sommes nostalgiques. Nous passons nos vies à nous recréer des enveloppes-œufs, qu'elles soient matérielles, physiques ou immatérielles, psychiques afin de nous rassurer, d'assurer notre bien-être et d'être bien présent au monde. Ces enveloppes, lorsqu'elles sont trop resserrées sur elles-mêmes, trop exigues, finissent par nous étouffer et nous éprouvons, comme le narrateur de *Paludes* le besoin de sortir de nos espaces clos, trop clos. « L'œuf est ainsi un symbole qui apprend, à partir de soi-même, à penser à la fois la forme qui protège et son éclatement. L'origine ne serait pas ce qu'elle est si ce qui jaillit d'elle n'acquiescerait pas sa liberté.⁴⁴ » En conséquence, cette idée d'enveloppes physiques et psychiques que nous récréons tout au long de notre vie, et qui finissent nécessairement par éclater afin que nous soyons libres, ne nous ramène-t-elle pas au recoquilleme nt nécessaire aux rêves et au sommeil que nous évoquions au chapitre précédent ? Tout recoquilleme nt dans la nuit ne mène-t-il pas nécessairement à un décoquilleme nt le matin venu ? Si nous comparions la position fœtale du présommeil conduisant à la nuit onirique à celle du Nirvâna prénatal, ne peut-on pas envisager un parallèle entre la naissance et le réveil ? Le réveil ne constitue-t-il pas, au même titre que la naissance, le passage d'un mode d'être replié sur soi dans un espace obscur, inconscient et brouillé, à un mode d'être sans enveloppe ouvrant vers une lumière éblouissante, au réveil celle du matin engendrée par le lever du soleil ? Ne revivons-nous pas, en quelque sorte, une renaissance à chaque réveil ? Enfin si nous ne pouvons nous souvenir consciemment de notre Nirvâna prénatal, le dormeur de son côté ne peut-il pas, au seuil du réveil, se souvenir consciemment de ses rêves ?

44 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 352-353

II . 1. b. Se réveiller, c'est se décoquiller pour renaître

Revenons dans cette partie aux auteurs et aux chapitres définis que nous évoquions quant au recoquillage du sommeil. Mais parlons ici du décoquillage au réveil. Comment chacun de ces auteurs – Dali dans ses « souvenirs intra-utérins », Bachelard dans « l'espace onirique » et Didier Anzieu dans « la pellicule du rêve » – décrit-il le réveil ? Nous évoquons en premier lieu Dali, au travers de sa description du ballet de gestes de recoquillage durant la phase d'allourdissement du sommeil. Voyons, dans la suite de son texte, la description qu'il fait du réveil : « Réveillés en sursaut, le cœur agité par un tremblement convulsif, vous ne vous doutez pas toujours que cette sensation de vertige est une réminiscence de l'expulsion de l'accouchement⁴⁵. » Dali décrit un réveil angoissé, un décoquillage douloureux, qu'il explique par un souvenir traumatique de la traversée hors du cocon intra-utérin paradisiaque. Afin d'analyser ce passage, il est important de souligner que Dali, au moment où il écrit ces lignes, a lu *Le Traumatisme de la naissance*, un essai de psychanalyse écrit par Otto Rank. Paru en 1924, à une période durant laquelle Rank était encore un très bon ami de Freud, ce livre préfigure le conflit de pensée qui participera à rompre leur lien d'amitié quelques années plus tard et qui constitue notre intérêt ici. Rank s'éloigne en effet de la théorie du complexe d'Œdipe, centre de la pensée de Freud, en proposant une théorie de relation ambivalente à la mère avant tout œdipe, théorie basée sur l'idée du traumatisme de la naissance. Selon Rank, tout être à la naissance vit un traumatisme, non lié à l'accouchement en soi, mais causé par l'angoisse de perte qu'il procure. Les angoisses fondamentales du nourrisson (angoisse de chute dans le vide et angoisse de morcellement-liquéfaction) sont ainsi calmées par des réenveloppements constants. Tel qu'en rend compte Jacques Ledontal dans un article consacré au traumatisme de la naissance : « enveloppé dans des vêtements qui le contiennent, entouré par le regard et la voix de la mère, par ses bras ; le contact de sa peau et son odeur rassurent aussi le nourrisson⁴⁶. » Et si ces angoisses de perte-séparation sont de moins en moins présentes au fur et à mesure que l'enfant se construit son Moi, cela n'empêche pas que chaque perte-séparation réactualise chez l'individu le traumatisme de la naissance.

45 Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1952, p. 48

46 Jacques Ledontal, « Une source méconnue de l'« irréductible » cruauté humaine : le traumatisme de la naissance », *Le Coq-héron*, 2005/2 (no 181), p. 11-27. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2005-2-page-11.htm>, consulté le 23 août 2021

À ce propos Jacques Ledontal écrit :

l'individu humain doit en quelque sorte ruser, être créatif, introduire dans sa vie des alternances de fusions et de séparations pour surmonter cela. Certaines alternances sont quotidiennes et nécessaires comme le sommeil, qui s'apparente à une régression fœtale (position du corps). Ainsi, le désir de retour au sein maternel est à la fois refoulé, source d'angoisse (comme un amour maternel étouffant) et réalisé au moyen d'ersatz ou d'équivalence symbolique. La recherche de contenants est perpétuelle : recherche du cocon protecteur, de l'habitation familiale (catastrophe du déménagement), du vêtement douillet et protecteur, etc.⁴⁷

L'individu à la fois donc subit et se recrée sans cesse des mouvements périodiques de fusion et de séparation qui rejouent le traumatisme de la naissance. La régression fœtale que nous effectuons en phase d'endormissement constitue bien une recréation d'enveloppe protectrice et de contenant, au travers de laquelle nous trouvons une équivalence symbolique du retour à la mère et nous devons, à chaque réveil, toujours faire face au même traumatisme, celui de l'angoisse de perte-séparation qui demande, afin d'être apaisé, un bon contenant, ce qui passe par le fait de porter des vêtements douillots, de se réveiller au sein d'un habitat familial, etc, et surtout, si l'on reprend le terme de Didier Anzieu, de s'être constitué un Moi-peau efficace. Souvenons-nous ici du réveil angoissé que vit Foucault, devant chaque matin affronter son reflet dans le miroir, chaque matin prenant conscience de la prison de son corps comme une vilaine coquille qui l'emmure. Cela n'est rien de moins, à travers l'analyse d'Otto Rank, qu'une réminiscence du traumatisme de la naissance, et qu'un exemple du réveil angoissé que décrit Dali. Tout recoquilleme nt dans la nuit mène nécessairement à un décoquilleme nt le matin venu. Ce cycle incessant de passages de seuils nous permet de combattre nos angoisses, de nous régénérer, enfin de *renaître*. Voyons alors comment, chez Bachelard, l'espace onirique de la nuit et du sommeil se mue en « mouvement de reflux qui mène à l'aurore⁴⁸ » et en régénérescence de l'être le conduisant à la volonté, aux projets, à l'action :

L'espace onirique, à l'approche du réveil, a des gerbes de droites fines ; la main qui attend le réveil est une touffe en vie, une touffe de muscles, de désirs, de projets.

Alors les images ont un autre sens. Elles sont déjà des rêveries de la volonté. L'espace s'emplit d'objets qui provoquent plus qu'ils n'invitent. Telle est du moins la fonction de la nuit *complète* qui a connu la double et large marée, de la nuit *saine* qui refait l'homme, qui le met tout neuf au seuil d'une nouvelle journée.

Alors l'espace est déhiscent, il s'ouvre de toutes parts ; il faut le saisir dans cette

47 Ibid.

48 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, Quadrige, 1970, p. 198

« ouverture » qui est maintenant la possibilité de toutes les formes à créer. [...] C'est le jour qui point à partir même de l'être qui se réveille. À l'imagination de la concentration a fait place une volonté d'irradiation.⁴⁹

Bachelard nous fait bien saisir le passage du sommeil au réveil comme un mouvement périodique naturel, semblable à celui du flux et du reflux de la marée. L'involition en profondeur de la nuit laisse place à l'aube à un espace d'expansion, de « déhiscence ». Le terme de déhiscence est employé en biologie, où l'on parle de déhiscence de l'œuf au moment où l'ovule est libéré par l'ovaire. Mais il est aussi surtout employé dans le domaine de la botanique, où il désigne la « fonction de certains organes végétaux qui s'ouvrent sans se déchirer à certaines époques pour libérer leur contenu : fruit, graine, pollen ou spore⁵⁰. » Bachelard fait ainsi du matin un moment d'ouverture progressive et libératrice de l'être, de poussée florale, de mûrissement, de jaillissement de vie. Alors qu'à l'endormissement nous nous recroquevillons sur nous-mêmes vers un centre, yeux fermés, bras et jambes repliés, poings serrés, au réveil au contraire nous nous étirons de toutes parts : nous ouvrons progressivement les yeux, étendons nos bras et nos jambes, déroulons notre dos, écartons nos doigts en bouquet. Parallèlement à cela notre esprit lentement se défloute, se désembrume, nous nous accommodons à la lumière et nous acclimatons au refroidissement de notre température corporelle au sortir des draps, pour passer enfin de l'obscurité emmêlée et confuse à la clarté du jour. C'est là que nous « irradiions ». Le décoquillement qui mène l'être à *renaître* prend alors tout son sens. L'être renaît au réveil non seulement au sens où il revit comme sa naissance première, il rejoue le seuil primordial, mais aussi au sens où il retrouve une certaine vigueur, prend un nouvel élan, se rallume de volonté, est enfin de nouveau pleinement au monde. Mais, ayant saisi cette idée selon laquelle chaque réveil est une renaissance, devons nous, à la manière dont au seuil de la naissance nous devons oublier d'où nous venons afin de constituer notre moi, au seuil du réveil oublier chaque nuit, chaque enveloppement merveilleux sous nos draps douillets nous conduisant à l'espace onirique, afin de vivre pleinement nos journées ? Si chaque naissance est un oubli, chaque renaissance est-elle un pareil oubli ? N'y a-t-il pas de nombreux rêves que nous faisons dont nous nous souvenons au réveil ? Afin de répondre à ces questions, revenons enfin à la théorie de la pellicule du rêve de Didier Anzieu. Ce qui provoque selon le psychanalyste l'angoisse du réveil, c'est l'extrême finesse de la pellicule du rêve, à peine perceptible, qui en fait sa vive

49 Ibid., p. 200

50 <https://www.cnrtl.fr/definition/déhiscence> , consulté le 23 aout 2021

capacité à se dissiper. Toutefois Didier Anzieu arbore cette idée, nous présentant aussi la capacité de la pellicule du rêve à laisser des traces de souvenirs, que notre conscience peut rendre plus ou moins sensibles. Tentons donc de comprendre ce phénomène. Comme nous l'avions évoqué, l'auteur ouvre les significations du terme de pellicule jusqu'à celle de l'appareil photographique, ce « mince feuillet servant de support à la couche sensible destinée à être impressionnée⁵¹ ». Il développe alors l'idée que le rêve est « impressionnable⁵² » :

le rêve [...] enregistre des images mentales généralement visuelles, éventuellement sous-titrées ou parlantes, parfois en vues fixes comme dans la photographie, le plus souvent selon un déroulement animé comme dans les films cinématographiques ou, cette comparaison moderne est meilleure, comme dans un vidéo-clip. [...] La pellicule peut être mauvaise, la bobine se coincer ou prendre le jour et le rêve est effacé. Si tout se passe bien, on peut au réveil développer le film, le visionner, en refaire le montage, voire le projeter sous forme d'un récit qu'on en fait à autrui.⁵³

On comprend alors bien qu'au réveil, la pellicule du rêve constitue comme un balbutiement de conscience, une possibilité pour le dormeur de se souvenir de ses rêves, contenue comme sous la forme d'une pellicule photographique. Soit, à la manière du nouveau-né au seuil de la naissance, le dormeur oublie tout au réveil, soit il est capable de se retransmettre ou de transmettre à autrui ses impressions, son scénario. Mais alors si la pellicule du rêve fonde une possibilité de se souvenir, dans quelle mesure le rêveur au réveil s'en souvient-il ? Que signifie le fait que « tout se passe bien » pour la bobine de nos rêves ou qu'elle « se coince » ? À ces questions Didier Anzieu nous donne la réponse suivante :

Le rêve présuppose pour avoir lieu qu'un Moi-peau soit constitué (les bébés, les psychotiques ne rêvent pas, au sens strict du terme ; ils n'ont pas acquis une distinction sûre de la veille et du sommeil, de la perception de la réalité et de l'hallucination.) Réciproquement, le rêve a, entre autres fonctions, celle de tenter de réparer le Moi-peau non seulement parce que ce dernier risque de se défaire pendant le sommeil, mais surtout parce qu'il a été plus ou moins criblé de trous produits par les effractions subies pendant la veille. Cette fonction vitale du rêve, de reconstruction quotidienne de l'enveloppe psychique, explique, à mon sens, pourquoi tout le monde ou à peu près rêve toutes les nuits ou à peu près.⁵⁴

Ainsi pour éventuellement nous souvenir des rêves que nous faisons faut-il en premier lieu que nous rêvions. Cela relève d'une capacité du Moi-peau, dont les cellules physiques et psychiques sont reconstituées, régénérées par le rêve et le sommeil. Le recoquilleme

51 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 237

52 Ibid., p. 238

53 Ibid.

54 Ibid.

l'espace onirique de la nuit agirait donc selon cette idée comme une « fonction vitale ». Autrement dit, le passage du sommeil au réveil est pour l'être un seuil primordial au sens où il est nécessaire à sa revitalisation. Si d'un côté plonger dans le sommeil nous permet de combattre le stress, l'angoisse et la tombée dans la psychose en retrouvant temporairement une forme de Nirvâna prénatal, de parfait apaisement et de tranquillité jusqu'au point où nous souhaiterions parfois toujours y rester, d'un autre côté le réveil, bien qu'il soit souvent difficile (réactivant selon la théorie d'Otto Rank le traumatisme de la naissance), nous offre en réalité une sorte de décharge électrique qui nous fait nous sentir vivants. Autrement, nous stagnerions dans le sommeil éternel, que nous rapprochons instinctivement de l'état de mort. Ainsi faire chaque matin l'expérience du réveil, indissociable de chaque cycle du sommeil, c'est constamment se décoquiller pour renaître, resurgir dans le monde, nous offrant chaque jour la nécessité d'être au monde. Si nous comparions la position fœtale du présommeil conduisant à la nuit onirique à celle du Nirvâna prénatal, nous pouvons tout autant envisager un parallèle entre la naissance comme seuil d'être au monde et le réveil. Ce dernier constitue, au même titre que la naissance, le passage d'un mode d'être replié sur soi dans un espace obscur, inconscient et brouillé, à un mode d'être sans enveloppe ouvrant vers une lumière éblouissante, au réveil celle du matin engendrée par le lever du soleil. Toutefois, si nous ne pouvons nous souvenir d'une pleine conscience de notre Nirvâna prénatal, le dormeur lui de son côté, peut au réveil se souvenir de son sommeil par un développement des traces laissées par son espace onirique sur sa conscience. Mais alors, si nous venons de voir en quoi la naissance et le réveil sont des seuils primordiaux d'ouverture au monde, penser l'œuf comme un seuil primordial, n'est-ce pas en un autre sens penser à l'origine, au mystère du commencement du monde ? Si être au monde c'est d'abord naître, d'un autre côté naître n'est-ce pas d'abord faire partie du monde ? Le seuil primordial de l'être n'est-il pas aussi permis par le seuil primordial du monde, l'origine du monde ?

II . 1. c. Au commencement du monde était l'œuf

En 1924, Brancusi réalise une sculpture en forme d'œuf en bronze poli, avoisinant la taille d'une tête humaine, qu'il intitule *Le commencement du monde*. L'œuf est présenté sur un miroir circulaire, qui lui-même repose sur un socle taillé en bois. L'œuvre n'est autre qu'une variation de sa *Sculpture pour aveugles* produite quelques années plus tôt, en 1920, qui elle

n'est non pas en bronze mais en marbre et ne dispose pas d'un tel socle ; destinée à pouvoir être présentée aux aveugles par le toucher, la *Sculpture pour aveugles* focalise l'expérience des impressions et sensations tactiles de la forme et de la matière de l'œuf. En opposition, la présentation du *Commencement du monde* produit une expérience surtout visuelle et spatiale. On tourne autour de l'œuvre, autour de cet œuf dont le polissage crée un effet de miroir, effet doublé par le miroir sur lequel il est justement présenté. L'œuf attire et concentre autour de lui



Brancusi, *Le commencement du monde*, 1920 (vue avec socle)

toute la lumière en même temps qu'il irradie. Il est comme brûlant, semble en pleine ébullition, et, bien qu'il soit fermé, comme au bord de l'ouverture. Tel que l'écrit l'historienne de l'art et plasticienne Marielle Tabar : « À la différence du marbre blanc d'origine [...] qui retient la lumière dans sa surface cristalline, les bronzes sont fortement polis de telle manière que la forme parfaite et fermée sur elle-même semble brisée par les reflets de la lumière, doublement réfléchi par l'œuvre et son socle-miroir⁵⁵. » L'œuf de Brancusi, a priori clos dans sa forme parfaite et intouchable est donc tout sauf figé. Tel un fruit placé en plein soleil dont le mûrissement s'accélérerait

tout à coup, l'œuf de bronze de Brancusi est au seuil de sa déhiscence, en pleine fusion intérieure, prêt à laisser jaillir la vie qu'il contient. Brancusi résoudrait-il par sa représentation du commencement du monde le mystère de l'origine de la vie, matérialisant celle-ci sous la forme d'un œuf irradiant sur le point de s'ouvrir ? Si nous naissons, être humain, à partir d'une cellule initiale, le monde entier serait-il lui-même né à partir...d'un œuf ? Voyons comment expliquer ce titre qui peut paraître au premier abord surprenant. D'abord, l'image de l'œuf comme origine du monde existe dans de nombreuses civilisations. Tel que l'écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles* : « La naissance du monde à partir d'un œuf est une idée commune aux Celtes, aux Grecs, aux Égyptiens, aux Phéniciens, aux Cananéens, aux Tibétains, aux Hindous, aux Vietnamiens, aux Chinois, aux Japonais, aux populations sibériennes et indonésiennes et bien d'autres encore⁵⁶. » Dans la plupart de ces

55 Marielle Tabart, extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6r4n9G>, consulté le 25 août 2021

56 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, Bouquins, 2019, p. 689

croyances, tout commence du chaos et de l'œuf. En Inde par exemple, l'œuf est ce qui permet de passer du Non-Être à l'Être. Mais dans la Grèce antique, selon le mouvement religieux qui se réclame d'Orphée, l'œuf primordial n'est pas le chaos mais bien une forme parfaite et achevée, contenant Ouranos, le ciel, et Gaïa, la Terre, qui se séparent en deux au premier matin du monde. L'œuf, ce germe de vie emprisonnant en son intérieur une obscurité, un mystère inaccessible, est tendu entre ces deux idées de chaos et de perfection qu'il incarne, ce qui en fait un modèle simple du commencement du monde, auquel renvoie la vie concentrée autour des vibrations de lumière et prête à jaillir de la sculpture de Brancusi. De plus, si nous prenons un peu de recul par rapport à la sculpture et que nous la considérons dans une vue d'ensemble, l'œuvre tendant au premier abord vers la forme géométrique abstraite se métamorphose en arbre. Comme souvent dans le travail de Brancusi, le socle fait partie intégrante de l'œuvre dont il est indissociable, et fait sens. Nous voyons alors apparaître deux mouvements contraires, d'un côté celui de l'ancrage racinaire, auquel renvoie le socle en bois semblable à un tronc, et de l'autre un mouvement d'élévation, amorcé par la forme courbe et élancée du bois et prolongée par la position du miroir à plat réfléchissant le ciel sur lequel est posé l'œuf. Ce sont comme les deux moitiés de l'œuf primordial au commencement du monde, la création du ciel et de la Terre, qui sont représentées dans la sculpture de Brancusi. À cela s'ajoute le fait que Brancusi pense l'œuf du commencement du monde comme une surface réfléchissante. Par conséquent, à travers lui, c'est le monde entier qui se reflète, et en premier lieu nous, spectateur, face à l'œuvre. Or, toujours dans leur *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant expliquent que dans son « symbolisme général », « l'œuf est une réalité primordiale qui contient en elle la multiplicité des êtres »⁵⁷. L'œuf de Brancusi ne pouvait pas mieux rendre sensible cette idée : alors que notre reflet nous intègre à l'œuf, nous nous voyons dans le commencement du monde et au milieu du monde, nous comprenons que sommes une partie de lui, de sa genèse. Dans ce sens, si nous avions vu précédemment à travers le livre d'Emmanuele Coccia intitulé *Métamorphoses* que si nous sommes au monde, c'est parce que nous sommes toutes et tous né.e.s, le philosophe ajoute : « Le contraire est tout aussi vrai. Être né.e.s signifie que nous sommes un morceau de ce monde : nous coïncidons formellement et matériellement avec Gaïa, son corps, sa chair, son souffle⁵⁸. » Il y a un lien de réciprocité entre l'idée que naître, c'est être au monde et qu'être au monde est rendu possible par l'existence de ce monde. Être au monde, c'est donc aussi prendre conscience de notre

57 Ibid.

58 Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 53

possibilité d'être à partir de la possibilité même du monde qui nous entoure, bien plus vaste que nous, en l'occurrence la Terre, dont nous sommes un prolongement formel et matériel.

Tous les vivants sont, d'une certaine manière, un même corps, une même vie et un même moi qui continue à passer de forme en forme, de sujet en sujet, d'existence en existence. Cette même vie est celle qui anime la planète, elle aussi née, échappée d'un corps préexistant – le Soleil – et engendrée par métamorphose de sa matière il y a 4,5 milliards d'années. Nous en sommes tous une parcelle, un éclat de lumière.⁵⁹

Le rayonnement de l'œuf de Brancusi nous révèle cette parcelle, cet éclat de lumière que nous sommes, prolongement lointain d'un morceau de Soleil ayant donné naissance à la planète sur laquelle nous vivons, la Terre. Bien que nous soyons une forme modifiée de cette Terre-mère primordiale, nous sommes habités par sa géométrie première. Cela nous ramène enfin à l'idée selon laquelle toute vie vient de l'œuf, d'une cellule-œuf primordiale dont nous sommes la matière divisée, ayant formé les êtres et le monde qui nous précèdent. Or, cette idée de l'œuf comme origine universelle de la vie n'est pas qu'un mythe. Tel que l'explique Peter Sloterdijk dans *Bulles*, alors que la mythologie des origines a pendant des siècles permis de soutenir cette idée de l'œuf comme métaphore de l'origine du monde, en 1651, le biologiste William Harvey, bien qu'à l'époque il « n'ait pas disposé d'un microscope suffisamment puissant », transférait ces projections mythologiques en hypothèse scientifique « selon laquelle la totalité des embryons de créatures vivantes sont issus d'ovules dont la plupart – contrairement aux œufs visibles des oiseaux et des reptiles – ne se remarquent pas, et sont même invisibles à l'œil humain »⁶⁰. Il participait alors avec cette hypothèse à marquer la naissance de la biologie moderne. Plus d'un siècle après, un biologiste amateur et constructeur de microscopes, nommé Anton von Leeuwenhoek le prouvait :

Le mythe était ainsi dépassé par la science ; on attribuait au phénomène de l'œuf, dans l'ontogenèse de la créature vivante à reproduction sexuée, une quasi-universalité dont même les mythologues de l'origine n'avaient pas osé rêver. Avec le principe de l'œuf, le motif ontogénétique de surgissement du vivant dans la liberté à partir d'un intérieur trouve pour la première fois sa validité biologique extrêmement plausible. [...] Les monadologies et théories des systèmes ultérieures ne sont pratiquement que des exégèses du phénomène de l'œuf. Pensé à partir de la gamète œuf, tout environnement devient un être-autour-pour-ce-qui-vient-de-l'œuf spécifique.⁶¹

59 Ibid., p. 29

60 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 354

61 Ibid., p. 354-355

De cette manière les mythes plaçant l'œuf à l'origine du monde ne sont pas si éloignés que cela de la réalité, au sens où la quasi-totalité des vivants à reproduction sexuée sur la Terre trouve son origine dans le principe de l'œuf. De manière quasi universelle, toute vie vient de l'œuf. Le seuil primordial de l'être est aussi rendu possible par le seuil primordial du monde. Le *Commencement du monde* de Brancusi nous ramène ainsi à cet « être-autour-pour-ce-qui-vient-de- l'œuf spécifique » que nous sommes. L'individu est une cellule du monde-œuf dont il provient, il est partie et forme du tout, né du vrombissement d'une matière bien vivante et non abstraite, symbolisée dans la sculpture de Brancusi par les matériaux utilisés ainsi que leur traitement.

Ainsi venons-nous nous de passer trois seuils primordiaux qu'incarne l'œuf et qui rendent possible notre ouverture au monde, du seuil primordial de la naissance à celui de la naissance rejouée que constitue le réveil, jusqu'à l'œuf au seuil du commencement du monde à l'origine de la vie. En ce sens l'œuf n'est pas seulement théorisable comme étant tendu vers l'éclatement d'un seul seuil primordial, mais bien de plusieurs seuils primordiaux nous faisant parvenir à être au monde (même si nous avons fait le choix ici de parler premièrement de la naissance, inversant l'ordre a priori logique de l'origine du monde comme seuil primordial de l'être). Alors, si nous avons ouvert l'œuf du seuil primordial en des seuils primordiaux, ne peut-on pas penser l'œuf comme formant une multiplicité de *seuils seconds*, arrivant suite aux seuils primordiaux, permettant à l'être de s'ouvrir au monde ? Nous avons en fait déjà esquissé cette idée lorsque nous évoquions le réveil comme une re-naissance nécessaire. Mais alors, l'être ne met-il pas sans cesse en place d'autres stratagèmes pour renaître ? Le réveil, n'est-ce pas aussi le réveil de la conscience, qui formerait un autre degré de nécessité d'être au monde ? Ne peut-on pas penser l'ouverture au monde comme un réveil de la conscience de soi et du monde qui passerait par des formes d'éclosions psychiques ? À ce titre, le miroir du *Commencement du monde* de Brancusi se serait-il pas comparable au lac des premiers reflets de l'allégorie de la caverne de Platon, qui relie la caverne obscure du monde sensible au soleil éclatant du monde intelligible ? Dans cette perspective, l'œuf ne serait-il pas finalement semblable à une fenêtre ouverte sur le monde, au seuil des deux idées d'enfermement et de déploiement de l'être ?

II . 2. Éclosions psychiques

« Il faut comprendre l'œil comme la « fenêtre de l'âme ». « L'œil... par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création : qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers. »

Rainer Maria Rilke in Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*⁶²

Plus qu'un simple germe de vie, l'œuf est un germe de vie spirituelle tendu vers l'éclatement. Habiter dans un œuf, c'est avant tout être habité. Chaque esprit concentre en lui un pouvoir fécondant, un « pouvoir-être » (Heidegger), un univers psychique plus ou moins déployé, parfois bouillonnant, qu'il a la possibilité de faire éclore. L'art, la littérature et le déploiement de la pensée par le langage en général en donnent de parfaits exemples. Nous parlerons alors d'*éclosions psychiques*, qui constituent un *seuil second* (sans être pour autant secondaire) d'être au monde. L'œuf clos sans fenêtre se métamorphoserait-il alors en fenêtre ouverte sur le monde ?

II . 2. a. Du pouvoir fécondant de la pensée

Ce qui est remarquable dans la représentation du *Commencement du monde* de Brancusi, c'est la taille de l'œuf. L'artiste aurait pu choisir de le représenter de la taille de l'œuf de poule, le plus commun, celui auquel nous pensons tous directement. Il aurait aussi pu choisir de le représenter de la taille d'un œuf d'oie ou encore d'autruche, moins communs mais facilement identifiables. Pourtant, Brancusi choisit de représenter son œuf à la taille précisément d'une tête humaine. L'œuf irradiant s'enrichit alors d'une signification supplémentaire. L'énergie qui s'y déploie semble rappeler celle de l'esprit pensant. On y retrouve dans cette même veine, avec l'image de l'arbre que fournit l'œuvre, l'idée de pensée en arborescence. À la fois enracinée au sein d'un corps et dans un lieu précis, que symbolise bien le socle de bois en forme de tronc, la pensée est comme en pleine extension de multiples ramifications tendues vers le ciel, dont rend compte le choix du miroir tourné face au ciel sur lequel repose l'œuf-tête réfléchissant. À la manière dont les rayons lumineux viennent se réfléchir contre l'œuf pour être renvoyés vers le miroir et vers le ciel, la réflexion renvoie à la pensée qui revient sur

62 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150 cité par Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 82-83

elle-même, examinant un objet ou une question, et qui par la réflexion se polit, s'illumine. On peut y voir également à l'idée de pensée féconde que symbolise l'œuf ; féconder, c'est transformer des cellules en œufs. Dans ce même esprit, ne pourrait-on pas voir dans l'œuvre



Brancusi, *Le commencement du monde*, 1920

de Brancusi une représentation de l'allégorie de la caverne de Platon ? Le miroir du *Commencement du monde* peut ici faire penser au lac des premiers reflets de l'allégorie de la caverne. Tout comme la surface du miroir, la surface du lac est réfléchissante. De plus, le lac relie la caverne obscure du monde sensible, que serait le tronc taillé en bois sombre, au soleil éclatant du monde intelligible, que serait l'œuf de bronze doré.

L'artiste jouerait enfin ici le rôle du philosophe, construisant par son œuvre un pont entre le monde matériel et celui intelligible, entre l'illusion de l'œuvre comme objet tangible et visible, produisant de l'ombre à la réalité du monde des idées vers lesquelles le spectateur pourrait tendre, invité à suivre la verticalité, le mouvement d'élévation de la sculpture et à s'éblouir des reflets de l'œuvre tout en tendant à s'y accoutumer. Le *Commencement du monde* représenterait alors l'éveil de la conscience, brillante et vibrante d'idées nouvelles, un moment où l'être se sent renaître, ouvrant et enrichissant sa perception du monde. Dans un ensemble de textes intitulé *L'artiste et le psychanalyste*, qui propose un débat sur la relation entre la création de l'artiste et son interprétation par la psychanalyse, Vladimir Marinov écrit à propos du travail de Brancusi :

Fantasmer le giron maternel sous la forme d'un œuf, s'abriter dans une coquille après l'accouchement, être couvé un temps indéfini après la naissance... Ces fantasmes semblent habiter l'univers artistique de Brancusi. [...] Le travail de l'artiste est, entre autres, soutenu par un fantasme de couvade... Avec la naissance du monde à partir d'un œuf, l'artiste ne met-il finalement pas en scène un fantasme d'auto-engendrement, lui qui veut se libérer de toute famille humaine bien définie au profit d'une famille cosmogonique ?⁶³

On comprend alors bien que dans l'œuvre de Brancusi, l'œuf devient un objet de fantasme. L'artiste imagine, suppose qu'il vient d'autre part que de son cerle familial, suppose qu'il vient d'un ailleurs dans lequel il se projette. Il est intéressant de remarquer que supposer, c'est placer en dessous : en latin, *ova supponere*, c'est mettre des œufs à couvrir. C'est donc l'idée de faire

63 Vladimir Marinov, « L'œuvre d'art est un crime parfait – L'œuf comme figure de l'informe », dans *L'artiste et le psychanalyste*, Paris, Puf, Petite bibliothèque de psychanalyse, 2008, p. 84

une hypothèse, de substituer certains paramètres d'une question par d'autres, autrement dit de mettre des idées-œufs à couvrir. Le « fantasme de couvade » de Brancusi consiste ainsi à substituer à sa cellule familiale chaotique de laquelle il ne se sent pas faire partie une « famille cosmogonique », un ensemble de mondes supposés, couvés, de cosmogonies, ces « ensembles de récits mythiques ou de conjectures scientifiques, cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers⁶⁴ ». Il s'imprègne alors des mythes collectifs de la création, médite des questions fondamentales quant à sa propre place dans l'univers, et fantasme par ce biais, toujours du point de vue de la psychanalyse, de s'auto-engendrer pour renaître. Au fond, à la manière dont la poule couve ses œufs qui engendreront de nouvelles formes de vie, ses poussins, l'artiste féconde ses idées qui engendreront des œuvres. En écho à cette idée, on parle selon une formule bien connue d'*accoucher d'une pensée, d'un travail ou d'une œuvre*, ce qui renvoie directement au *travail d'accouchement* qu'effectue la femme enceinte lors de la mise au monde de son enfant, à partir du moment où son col utérin commence à se dilater. De même la pensée fécondée fait l'objet d'un *travail d'éclosion*. À partir d'un certain moment elle se dilate, elle s'ouvre. Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'esprit*, écrit ceci : « On dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi. La vision du peintre est une naissance continuée⁶⁵. » La pertinence du parallèle entre la naissance de l'enfant et la création de l'œuvre chez l'artiste est donc indéniable ; naissance et création participent de la même dialectique du visible et de l'invisible. Mais puisque Merleau-Ponty prend l'exemple du peintre, prenons donc l'exemple d'une peinture. On peut penser à une petite toile de René Magritte intitulée *La Clairvoyance*. Magritte s'y représente lui-même assis face à son chevalet, peignant un œuf posé sur une table à sa gauche. Il regarde l'œuf bien attentivement, on comprend aisément qu'il tente de le représenter. Or, ce qu'il peint sur sa toile, cela n'est pas l'œuf clos dans sa blanche et silencieuse perfection posé sur la table mais un grand oiseau aux ailes élancées, en prise d'envol. Le peintre fait donc picturalement éclore l'œuf par une forme d'*éclosion psychique*.



René Magritte, *La Clairvoyance*, 1936

64 <https://www.cnrtl.fr/definition/cosmogonie> , consulté le 27 août 2021

65 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 32

L'œuf clos constitue paradoxalement un espace ouvert dans l'esprit du peintre qui, au bout de son pinceau, envisage l'œuf dans son déploiement métamorphique, sa naissance et son ouverture au monde. La phénoménologie de Merleau-Ponty explique parfaitement ce processus du rendu sensible de la perception de cette façon :

l'œil est *ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main.* [...]

[...] Cette vision dévorante, par-delà les « données visuelles », ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'œil habite, comme l'homme sa maison.

[...] selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. [...] la vision est miroir ou concentration de l'univers, [...] qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. [...]

[...] l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps.⁶⁶

Magritte est donc allé se promener dans l'œuf posé sur la table. Alors qu'il le regarde, il l'habite. Cela fait naître dans son esprit, dans une « genèse secrète et fiévreuse » une « vision dévorante » ayant métamorphosé l'œuf clos en un de ses futurs possibles. Cette vision, Magritte la nomme *Clairvoyance*. En un premier sens un peu usé, la clairvoyance désigne la capacité de voir clair. Mais elle est aussi un terme de psychologie, qui désigne une « faculté de percevoir les phénomènes autrement que par les sens habituels ; [une] perception extrasensorielle⁶⁷ ». En termes heideggeriens, cette faculté de percevoir est le résultat d'un « pouvoir être » auquel s'oppose une « puissance-de-ne-pas », théorie que Giorgio Agamben reprend dans son livre sur *L'ouvert*⁶⁸. Tel qu'en rend compte Agamben, le « pouvoir-être » heideggerien surgit de plusieurs phases menant l'être à l'« ennui profond⁶⁹ ». D'abord l'être s'abandonne au vide, il est « l'être-laissé-vidé » : les choses « sont là » mais « n'ont rien à nous offrir ». Vient ensuite une phase de « l'être-tenu-en-suspens » qui constitue selon Heidegger « l'émergence de possibilités que le *Dasein* pourrait avoir mais qui restent inactives (*brachliegende*) » de *brachliegen*, « laissé en jachère, non cultivé ». Dans ce moment de suspension émerge enfin un « pouvoir-être » qu'est chez Agamben l'ouvert de l'humain, un possible déploiement d'une richesse en monde opposée à un « non-dévoilé », une pauvreté en

66 Ibid., pp. 26 à 30

67 <https://www.cnrtl.fr/definition/clairvoyance>, consulté le 27 août 2021

68 Giorgio Agamben, *L'ouvert, De l'homme et de l'animal*, Traduction de Joël Gayraud, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2002, p. 110

69 Pour cette citation et les suivantes : Ibid., pp. 102 à 108

monde de l'animal suspendu dans l'opacité. Magritte, suite à une expérience d'ennui profond, a donc cultivé l'œuf, l'a fait fleurir, éclore. Sa perception s'est ouverte à une projection qu'il représente sur sa toile. Agamben écrit ainsi :

dans l'expérience de l'ennui profond, l'homme a pris le risque de suspendre son rapport de vivant avec le milieu. [...] se rappeler l'ouvert signifie nécessairement se rappeler le non-dévoilé, se rappeler la stupeur un instant avant que ne s'ouvre un monde. [...] Ce réveil du vivant à son propre être étourdi, cette ouverture, angoissée et décidée, à un non-ouvert, c'est l'humain.⁷⁰

Notons d'abord que l'idée de la richesse en monde de l'homme (faculté de projeter son imaginaire dans les choses et les habiter) opposée à la pauvreté en monde de l'animal constitue une projection anthropologique sur l'animal, qui peut être inversée en « richesse d'ouverture telle que le monde humain ne la connaît peut-être pas du tout⁷¹ », nuance que soulève Heidegger. Ceci étant dit, selon la théorie principal défendue par Heidegger et l'extrait que nous venons de citer, la pensée comme faculté propre à l'homme émerge depuis l'étourdissement, ce non-ouvert, ce « pouvoir-de-ne-pas » pour être conduite au « pouvoir-être » des choses du monde et qui constitue une forme de réveil angoissé. Magritte rend ainsi compte dans *La Clairvoyance* de cette émergence du « pouvoir-être » sur la toile du peintre précédée d'une fixation sur les choses telles qu'elles nous apparaissent sans dévoilement, ici la face à face avec un simple œuf. Il fait également de ce pouvoir-être un pouvoir d'émancipation, que peut symboliser l'oiseau prenant son envol. Mais ce à quoi le spectateur n'a pas accès sur la toile de Magritte qui se représente tout à fait serein face à sa toile, c'est à cette forme de réveil angoissé de la conscience au moment du surgissement de l'idée. Or, à la manière de l'accouchement, la pensée émerge aussi souvent d'un dur labeur, de poussées dans la douleur et les cris. En résonance, la psychanalyste internationalement connue Joyce McDougall, dans sa présentation du livre *L'artiste et le psychanalyste*, alors qu'elle évoque l'univers de certains créateurs psychotiques, pervers ou psychopathes, écrit : « L'univers interne du créateur ressemble à un volcan, un volcan en ébullition qui ne cesse de cracher des flammes et des pierres, et qui, s'il s'arrête, provoquera une explosion⁷². » L'artiste peut donc canaliser son énergie intérieure dans ses œuvres, mais celles-ci constituent un jaillissement de mouvements violents qui l'habitent. L'éclosion psychique se mue alors en explosion, en

70 Ibid., p. 114

71 Ibid., p. 97

72 Joyces McDougall, « Présentation », dans *L'artiste et le psychanalyste*, Paris, Puf, Petite bibliothèque de psychanalyse, 2008, p. 14

éruption psychique comparable à une éruption volcanique. La pensée est une lave en fusion émise subitement. Passée progressivement de l'obscurité figée de la pierre à son bouillonnement jusqu'à l'incandescence, elle remonte en mouvement ascensionnel brûlant depuis les profondeurs de l'être. On retrouve ici l'idée du passage de l'obscurité du monde sensible à la lumière brûlante du Soleil du monde intelligible chez Platon, à laquelle peut renvoyer, selon l'interprétation que nous proposons précédemment, la sculpture de Brancusi. Son *Commencement du monde* peut donc être interprété comme une représentation de l'éveil de la conscience ouvrant réellement au monde, à la profondeur de son pouvoir-être. Ainsi pouvons nous envisager une vie psychique cellulaire et parler de pouvoir fécondant de la pensée ainsi que d'*éclosion psychique*. Dans cette perspective, ne pourrait-on pas voir l'œuf éclore en fenêtre ouverte ouverte sur le monde, constituant une autre forme, un autre langage décrivant l'éclosion psychique ?

II . 2. b. L'œuf est une fenêtre ouverte sur le monde

En 1932, Salvador Dali réalise une huile sur toile de petit format qu'il intitule *Œufs sur le plat (sans le plat)*. Un bâtiment aux lignes droites est représenté sur la gauche du tableau. On y aperçoit une seule et unique ouverture, où songent deux personnages aux loin au seuil d'une fenêtre. Le bâtiment sert de support à un plat contenant deux œufs cassés, délestés de leurs coquilles. Un troisième œuf au plat est quant à lui suspendu à l'aide d'un mince fil en plein centre du tableau. Le fond du tableau enfin est un ciel dégradé fort jaune, semblable à un coucher de soleil. Un détail nous intéresse en premier lieu : au sein des jaunes d'œufs sont représentées des fenêtres. Ces dernières renvoient à celle du bâtiment, d'où les deux personnages scrutent l'horizon. Dali, en libérant la cellule-œuf de sa coquille, fait de l'espace clos sans fenêtre et sombre de l'œuf une fenêtre ouverte sur le monde et sa lumière. Il nous ramène au *De Pictura* (De la peinture) d'Alberti qui, dès 1435, écrivait à propos de sa construction du tableau : « D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée⁷³ ». Alberti faisait alors du quadrilatère du tableau non pas un espace fermé mais ouvert, il y voyait une fenêtre ouverte sur le monde, à la manière dont Dali représente l'œuf non pas comme fermé sur lui-même

73 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Allia, vers 1439-1441, p. 30



Dalí, *Œufs sur le plat (sans le plat)*, 1932

mais comme une fenêtre ouverte sur un paysage. L'œuf devient en ce sens un point d'observation qui nous place dans un cadre ouvert, face à un horizon. Il devient ce petit point fixe qui nous ouvre à une projection. Nous traversons alors le monde intérieur liquide et visqueux de l'œuf, qui nous immerge dans son horizon lointain couleur jaune d'œuf comme dans un bain de soleil chaud, rassurant, et enveloppant. Cet univers ne nous rappellerait-il pas ce monde que nous avons traversé puis oublié, notre cher paradis perdu prénatal ? Dalí semble nous plonger, à travers ce voyage, dans

les contrées lointaines du monde intra-utérin. Il prétend en fait lui-même avoir gardé des souvenirs visuels de sa vie embryonnaire : ce « paradis intra-utérin est couleur du feu de l'enfer : rouge, orange, jaune et bleuté. Il est mou, immobile, chaud, symétrique, double et gluant⁷⁴ ». Cette vision que l'artiste décrit trouve une explication scientifique par le fait que le fœtus, dans sa position fœtale de repli sur soi les bars resserrés vers sa tête, exerce de légères pressions sur ses yeux qui produisent l'illusion de tâches de lumière appelées phosphènes. Dalí rend compte dans ce tableau de cette vision initiale où les œufs sur le plat sont comme deux yeux baignés de nuances jaune et bleutées. De l'état paradisiaque initial, il crée une nostalgie obsessionnelle à travers laquelle il poursuit sa quête de beauté idéale. Dalí écrira d'ailleurs que dans son ouvrage de 1971 intitulé *Oui, Méthode paranoïaque-critique et autres textes* : « La beauté sera comestible ou ne sera pas⁷⁵ ». L'œuf incarne donc pour Dalí la beauté absolue, étant ce double élément à la fois comestible et de l'autre cet quête de l'état paradisiaque prénatal dans l'œuf primordial. Ainsi l'œuf est une fenêtre qui nous place au seuil d'un voyage vers un bain ovoïde extatique. Nous pouvons alors mettre en parallèle cette toile

74 Dalí cité par Norbert Godon in « Salvador Dalí », Dossier pédagogique du Centre Pompidou, novembre 2012. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/#haut> , consulté le 26 avril 2021

75 Dalí reprend lui-même la phrase « La beauté sera convulsive ou ne sera pas. » d'André Breton en 1928 dans *Nadja*.

de Dali avec un extrait des *Bulles* de Sloterdijk :

Parce qu'habiter signifie toujours constituer des sphères, en petit comme en grand, les hommes sont les créatures qui établissent des mondes circulaires et regardent vers l'extérieur, vers l'horizon. Vivre dans des sphères, cela signifie produire la dimension dans laquelle les hommes peuvent être contenus. Les sphères sont des créations d'espaces dotés d'un effet immuno-systémique pour des créatures extatiques travaillées par l'extérieur.⁷⁶

Dali, dans son œuvre, représente l'œuf comme une sphère immuno-systémique qui mène notre regard vers l'horizon, vers le monde extérieur enveloppant de la cellule initiale. Cette sphère immuno-systémique est traversable, poreuse, elle est ce seuil de perception qui nous conduit vers espace totalement différent, vers un autre monde. Dans l'art, la représentation de l'œuf comme seuil poreux et quête d'un espace différent inspirera également Lucio Fontana, qui peindra une série de toiles de formes ovoïdes percées de multiples trous, intitulées *Concetto spaziale, La fine di Dio* (Concept spatial, La fin de Dieu). Réalisées dans le contexte des conquêtes spatiales des années 1960, les toiles de Fontana sont des œufs poreux traversables par le regard et la pensée qui ouvrent vers un monde nouveau, vers un avenir à l'horizon cosmique. Nous passons de l'œuf comme microcosme fini immortalisé dans sa perfection géométrique à l'œuf comme macrocosme infini où l'espace est désormais illimité : c'est la fin de Dieu et du monde clos et limité dans lequel l'être humain vivait jusqu'alors enfermé. Le *Concetto spaziale* est ainsi un concept d'ouverture par le seuil de la fenêtre ouverte du tableau : par leurs multiples orifices, les œufs de Fontana sont des fenêtres aux espaces-temps dynamiques, élancées vers l'avenir, et qui dans ce mouvement nous ouvrent la voie à un changement de paradigme où la nouvelle vision qu'a l'être humain du monde refaçonne sa propre identité. Ainsi écrit Bachelard : « il semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs.⁷⁷ » L'œuf est ce ballon toujours sur le point d'éclater,



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, La fine di Dio*, 1963

⁷⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 31

⁷⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles Hieronimus, Quadrige, 1957, p. 179

qui fait de l'espace de la cellule initiale, première, unifiée, le seuil d'une possibilité d'ouverture au monde.

Ainsi habiter dans un œuf, c'est avant tout être habité. L'œuf est une matière à rêver, à projections fantasmatiques. Le pouvoir fécondant de la pensée qui caractérise l'humain a la possibilité de dévoiler l'objet pauvre qu'il est afin d'en faire un objet riche en monde, de « pouvoir-être », de projections. Dans l'art et la littérature, il représente en ce sens un seuil d'éclosion psychique, d'ouverture de la conscience au savoir et se métamorphose en une fenêtre ouverte sur le monde, au seuil des deux idées d'enfermement et de déploiement de l'être. Mais alors, si l'œuf est une fenêtre ouverte sur le monde, cela ne nous incite-t-il pas à rester dans notre monde et dans notre solitude ? Le seuil de la fenêtre n'est-il pas aussi en réalité un « obstacle infranchissable⁷⁸ » qui nous prive de l'espace extérieur et des autres ? Réellement s'ouvrir au monde, n'est-ce pas s'extraire de soi et de chez soi pour s'ouvrir aux autres ? Si l'œuf est un seuil de perception, ne peut-on pas alors projeter l'œuf propice au déploiement d'un seul et unique individu comme un lieu de communauté et de rassemblement ? L'œuf serait-il alors propice au vivre-ensemble ?

78 Jean Starobinski, *Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)* in *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1983. URL : https://www.fabula.org/actualites/fenetre-ouvertures-et-perspectives_62138.php , consulté le 27 aout 2021

II . 3. De l'œuf individuel à l'œuf communautaire

« Les sphères sont constamment inquiétées par leur inévitable instabilité : elles partagent avec le bonheur et le verre les risques qui s'attachent à tout ce qui éclate facilement en morceaux. Elles ne seraient pas des structures de la géométrie vitale si elles ne pouvaient pas exploser, mais elles le seraient moins encore si elles n'étaient pas en mesure de s'étendre, sous la pression de la croissance du groupe, pour former des structures plus riches. Là où se produit l'implosion, l'espace commun est soulevé en tant que tel. »

Peter Sloterdijk, *Bulles*⁷⁹

Enfin, si tout œuf est tendu vers l'éclatement, cela participe aussi à notre être au monde par une indispensable ouverture aux autres. Nous éprouvons tous à un moment donné la nécessité de sortir, de faire la fête, de dépasser des frontières, d'élargir nos bulles individuelles scellées trop étroites. Complètement s'ouvrir au monde, c'est s'éclater, s'extraire de soi et aussi de chez soi pour s'ouvrir aux autres. L'individu est une cellule sociale, à l'origine du tissu social. L'œuf propice au déploiement d'un seul et unique individu devient-il alors le lieu d'un vivre-ensemble ?

II . 3. a. Le concert dans l'œuf

Parmi les œuvres où l'on trouve des œufs, l'une des plus remarquables est probablement l'huile sur toile de plus d'un mètre de hauteur et de largeur intitulée *Le Concert dans l'œuf*. Réalisée durant la seconde moitié du XVI^{ème} siècle dans la région flammande, l'œuvre est anonyme et n'a pu être attribuée a posteriori à aucun peintre en particulier. Elle a toutefois certainement été réalisée d'après une composition perdue de Jérôme Bosch, ayant donné matière à une gravure de Cork intitulée *L'écaille naviguant sur l'eau*. Sans trop entrer dans les détails, on retrouve dans les deux œuvres une même composition : un groupe de personnages est resserré dans une coquille faisant office de barque. À ceci près que dans la gravure de Cork ces derniers naviguent sur l'eau au sein d'une immense moule ouverte, tandis que dans la représentation du *Concert dans l'œuf*, les personnages ont embarqué dans un œuf géant posé sur la terre ferme, dont la coquille est brisée de toutes parts. Examinons donc la représentation d'un peu plus près. Un homme et un singe jouent de la flûte, un âne joue du luth, une femme de la harpe, une autre tient une partition ouverte, tandis que tous les autres ou

⁷⁹ Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 52 et 54



Jérôme Bosch, *Le concert dans l'oeuf*, seconde moitié du XVI^e siècle

à peu près chantent. Le concert a lieu dans la cacophonie et le tumulte : certains personnages ont un oiseau posé de manière incongrue sur la tête, un chat se prépare un poisson à manger sur une grille à côté d'un feu tandis qu'une main surgissant de l'œuf tente de le dérober, un moine au centre se fait voler sa bourse à son insu, une amphore à vin suggère enfin l'état d'ivresse général. Et quelle idée saugrenue de jouer un concert ainsi

agglutinés dans un œuf ! Comment alors interpréter cette toile ? Le peintre reprend le sujet souvent représenté par Jérôme Bosch de la nef des fous. Des personnages du bas clergé y sont représentés, du moine à la bonne sœur, mais renvoyant à des types de folie et de vice : démence, hérésie, cupidité, ignorance, escroquerie, etc. De plus, que chantent et jouent les personnages ? L'écriture de la partition est lisible, il s'agit d'une chanson de Thomas Créquillon parue pour la première fois en 1549, intitulée « Toutes les nuictz ». En voici les paroles en version originale en ancien français :

Toutes les nuictz que sans vous ie me couche
 pensant a vous ne fais que sommeiller
 en resvant iusques au resveiller
 incessamment vous quierera par my la chouce
 et bien souvent en lieu de vostre bouche
 en soupirant je baise loireiller
 toutes les nuictz⁸⁰

Dans sa chanson, Thomas Créquillon chante le soupir, l'attente incessante de l'être aimée chaque nuit dans son lit. Le sommeil troublé, l'amoureux transforme l'obscurité nocturne en lieu de rêves d'amour. L'œuf propice au déploiement d'un seul et unique individu devient ainsi dans la représentation picturale que nous étudions le lieu d'un concert orgiaque où l'on chante en pleine nuit d'ivresse le désir de l'autre. En d'autres termes, Thomas Créquillon chante la

80 [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Toutes_les_nuictz_\(Thomas_Crecquillon\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Toutes_les_nuictz_(Thomas_Crecquillon)) , consulté le 30 aout 2021.

J'en propose la traduction suivante en français moderne : Toutes les nuits que sans vous je me couche / pensant à vous, je ne fais que sommeiller / en rêvant jusqu'au réveil. / Incessamment je vous demanderai dans ma couche / car bien souvent en lieu de votre bouche / en soupirant je baise l'oreiller / toutes les nuits.

nécessité de s'extraire de la solitude. Car si d'un côté la solitude et la tranquillité sont nécessaires au déploiement de l'être-au-monde, d'un autre côté, il ne faut pas pour autant se couper radicalement des autres. Tel que l'explique bien Heidegger, notre quotidien est fait d'un rapport aussi nécessaire à autrui. Être véritablement au monde, c'est sans cesse éclater sa sphère solitaire afin de s'ouvrir à un être-ensemble, à un « être-avec » selon les mots du philosophe. En rêvant à l'amour avec sa bien-aimée, Créquillon éprouve donc un désir d'« être-avec », non pas un désir d'être ailleurs mais bien un désir d'être ici, de se sentir bien contenu, présent dans la coquille de son corps tout en éprouvant le bonheur d'être avec l'autre, la plénitude d'« être-l'un-avec-l'autre » (Heidegger). Traversé par ce désir, le *Concert dans l'œuf* représente une expérience amplifiée en nombre d'« être-l'un-avec-l'autre » : il figure le bonheur d'être-les-uns-avec-les-autres. Le concert, qu'il soit donné dans un lieu public ou privé, est un espace de solidarité, d'extase partagée des vibrations pénétrantes du son. Tel que l'écrit Peter Sloterdijk dans *Bulles* : « écouter de la musique, cela signifie toujours être-dans-la-musique, et dans cette mesure, Thomas Mann avait raison de dire que la musique était un domaine démoniaque ; celui qui écoute est effectivement possédé par le son de manière actuelle⁸¹. » Dans la représentation du *Concert dans l'œuf*, les personnages et les animaux semblent bien être entrés dans ce domaine démoniaque. Tous possédés au même moment par un même son et agglutinés dans un même œuf, lieu d'une fête endiablée, ils forment un groupe en transe, d'où surgissent d'un même élan les démons de chacun. La musique semble par conséquent être représentée dans son rôle cathartique : par l'effet du bain sonore, chaque membre du concert vit très certainement, en même temps que les autres, une forme d'exorcisation des monstres qui le hantent. De plus, cette idée peut être complétée par une remise en contexte de l'extrait que nous venons de citer. Peter Sloterdijk écrit cela lors d'une étude sur l'initiation psycho-acoustique du fœtus, en s'appuyant sur les écrits d'Alfred A. Tomatis : « à la lumière de ses études, on peut notamment discerner le caractère médial du liquide amniotique, qui transforme les ondes sonores en vibrations ayant une pertinence pour l'audition et l'ensemble du corps ; mais la transmission des sons par les os semble avoir encore plus d'importance⁸². » On comprend ainsi que l'expérience du son, nous la faisons dès l'état fœtal, par des vibrations du liquide amniotique qui nous parviennent jusqu'aux os. Vu sous un prisme phénoménal, le son fait d'ondes transperce de parts en parts chaque corps qu'il

81 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 325

82 Ibid., p. 325-326

traverse. Comment alors ne pas faire un parallèle entre l'expérience que fait le nourrisson immergé dans son bain amniotique et celle que nous faisons dans le bain de foule et de sons du concert ? Au fond, on est pris dans un concert comme dans un œuf. Comme plongée dans un immense bain amniotique, la foule du concert forme une vague d'individus en symbiose totale, emportant chacun simultanément dans la même masse vibrante d'ondes sonores. Tous naviguant selon les mêmes flots, embarqués par les mêmes courants, s'élançant du même mouvement que la vague vouée à déferler. Et de la même manière dont le fœtus est inévitablement propulsé par la houle de la naissance hors du corps de sa mère, l'individu emporté dans la masse liquide extatique du concert et transpercé par le son se libère, est propulsé hors de lui, enfin s'éclate, se donne à la foule comme une vague à la mer. S'éclater, c'est s'extraire de soi. Autrement dit, c'est s'extraire de la coquille de son corps afin de s'ouvrir à celle de l'autre et plus largement s'ouvrir à l'espace qui nous entoure. Cette expérience d'être hors de soi porte le nom d'expérience extra-corporelle. Afin de tenter de mieux la définir, je souhaiterais évoquer brièvement une œuvre vidéo de l'artiste contemporaine Rachel Rose intitulée *Everything and More*, dans laquelle elle compare l'expérience extra-corporelle que nous faisons lors d'un concert à celle que l'astronaute fait dans l'espace. La vidéo est construite à partir d'extraits enregistrés d'un entretien téléphonique entre Rachel Rose l'astronaute David Wolf et l'artiste, en parallèle duquel cette dernière propose un montage de multiples vidéos. Mais ce qu'il m'intéresse d'évoquer ici, c'est ce qu'énonce l'auteure et éditrice californienne Quinn Latimer dans son écrit à propos de l'œuvre :

le mouvement de la caméra qui passe des corps intérieurs aux corps extérieurs – la Terre et le cosmos, la terre et l'eau, le gelé et le liquide, la singularité d'un corps dans l'espace et la collectivité des corps dans un concert de musique électronique bondé – invoque émotionnellement ces moments d'apesanteur extatique et de désincarnation, de singularité et de collectivité où, libérés des confins carcéraux de nos propres contenants corporels, nous avons soudain l'impression de faire partie de quelque chose de "plus grand". Paradoxalement, ces moments se produisent quand nous sommes particulièrement conscients de nos corps, le plus "présents en eux, comme sous l'effet de la drogue, de la musique, de l'art, du sexe ou, en l'occurrence, de l'espace. La plupart d'entre eux échappent au langage quand nous tentons ensuite de les définir, de les décrire et de les raconter ; leur donner forme est peut-être la solution.⁸³

À travers cet extrait nous comprenons mieux l'expérience extra-corporelle, qui constitue au

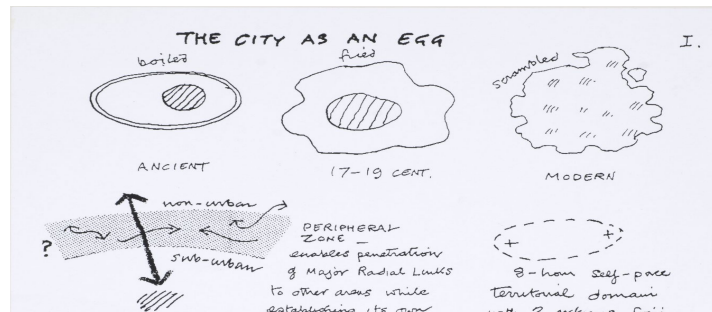
83 Quinn Latimer, « Entendre est une manière de toucher à distance : à propos de certaines œuvres spéculatives de Rachel Rose », in Moritz Wessler et al., *Rachel Rose*, traduction par Claire Le Breton, Londres, Koenig Books Ltd, catalogue suite aux expositions au Fridericianum (Cassel) et à Lafayette Anticipations (Paris), 2020, p. 116-117

fond une expérience difficile à saisir par le langage. Lorsque nous la vivons, nous sommes totalement pris dedans, comme engloutis par elle. Afin de la saisir nous devons donc d'abord la vivre, afin d'en tirer des impressions et de pouvoir éventuellement en rendre compte. À ce titre, la représentation picturale du *Concert dans l'œuf* nous fournit un exemple pertinent à partir duquel nous pouvons mieux saisir comment, dans le cas du concert, la coquille de l'individu implose afin de se fondre à la foule. La peau de l'individu libéré de la vilaine coquille de son corps est en quelque sorte distendue à celle du groupe, par lequel il se reforme en unité plus large. En parallèle à sa peau, c'est donc aussi, si nous repensons à la théorie de Didier Anzieu, son Moi qui se reforme en unité plus large. En somme, la coquille de l'individu, son Moi-peau éclate et se reforme en un œuf géant, comme en un Nous-peau, qui apparaît dans l'œuvre. Ainsi le peintre du *Concert dans l'œuf* avait probablement ressenti de manière intuitive cette idée, métamorphosant l'œuf propice au déploiement d'un seul et unique individu en un espace-temps éphémère de vivre-ensemble où l'être s'éclate, s'ouvre littéralement au monde et se sent renaître dans une forme d'extase partagée, celle du concert. Mais alors, si cette expérience de l'individu au sein de la foule du concert peut être mise en parallèle à celle que l'astronaute vit dans l'espace, réellement s'ouvrir au monde, n'est-ce pas en plus de s'extraire de soi, s'extraire de chez soi pour s'aventurer dans l'espace infini et illimité du monde ? La manière dont l'homme se déploie n'est-elle pas aussi visible dans son environnement et la vision qu'il a de sa situation géographique ? En quoi nos espaces intérieurs façonnent-ils nos espaces extérieurs ?

II . 3. b. La ville dans l'œuf

Portons désormais notre attention sur un curieux dessin de l'architecte anglais Cedric Price intitulé *The city as an egg*. Réalisé en 1982, il représente une évolution de la ville en trois phases allant de l'antiquité à la modernité sous la forme d'un œuf. La période antique est tracée à la manière d'un œuf dur sectionné en deux parties dans la longueur, avec un centre régulier (le jaune), et un double contour bien défini (le blanc et probablement la coquille). Puis, pour la représentation de la période allant des XVIIème au XIXème siècles, la ville prend la forme d'un œuf frit : elle s'élargit, avec une zone centrale un peu plus irrégulière et bien plus grande, ainsi qu'un vaste contour fait de larges courbes. Enfin, l'œuf est dessiné brouillé pour ce qui concerne la période moderne : au sein d'un contour complexe, fait de petites

courbes irrégulières, le jaune s'est mélangé au blanc. La ville n'a plus de centre mais présente de multiples zones de concentration éparpillées sans contours établis. Elle est même morcelée, une zone étroite s'étant éloignée, totalement désolidarisée du reste. Cette schématisation en



Cedric Price, *The City as an Egg*, 1982

triptyque de Cedric Price s'inspire d'un essai intitulé « City as Scrambled Egg » publié par l'historien de l'art et de l'architecture britannique Reyner Banham en 1959 dans la revue *Cambridge Opinion*. Reprenant la comparaison faite par Le Corbusier entre la ville et un œuf dur, Banham décrit la métamorphose progressive de la ville en œuf brouillé comme un symptôme de la modernité. Selon lui, la motorisation et les télécommunications ont fait de la ville moderne une ville éclatée, comme un œuf, un espace géométral qui a explosé, sans centre ni périphérie. Tout y est est brouillé, se trouvant à la fois partout et nulle part. Dans son brouillage progressif, la ville-œuf, auparavant clairement scindée et scellée représente un seuil d'ouverture au monde : l'homme dans sa géographie s'ouvre à l'espace et par ce biais se mélange aux autres. La ville-œuf devient un lieu de vivre-ensemble. En parallèle à cette image de l'ouverture progressive de la cellule de la ville, il est intéressant d'interroger le contexte dans lequel cette métamorphose géographique est survenue. Tel que l'indique le schéma de Cedric Price, la ville perd sa géométrie bornée et solide en passant par la période moderne. Or, la modernité trouve à son fondement un changement de paradigme majeur : à partir des travaux de Copernic sur l'héliocentrisme, la science prouve que la Terre n'est pas au centre de l'univers, faisant passer l'humanité progressivement des XVIème au XVIIIème siècles d'une vision du monde clos et fini, basée sur le système aristotélicien, à une nouvelle vision du monde, désormais ouvert, infini, illimité. Ainsi la ville-œuf moderne éclate en parallèle d'un monde-œuf qui écalte. La révolution copernicienne permet une vision du monde renouvelée, vision qui engendre elle-même des changements visibles chez l'homme dans sa géographie de la ville. De plus, en 1916, dans son *Introduction à la psychanalyse*, Freud

théorise le changement de paradigme que représente la révolution copernicienne comme la première blessure narcissique infligée par la science à l'humanité. Le changement de vision du monde opéré par la révolution copernicienne, en plus de provoquer un changement de la géographie de l'homme, opère donc un changement majeur de son intériorité, de son Moi. Tel que l'écrit le géographe et philosophe Augustin Berque, « dire que la question de l'être est philosophique, tandis que celle du lieu, elle, serait géographique, c'est trancher la réalité par un abîme qui interdit à jamais de la saisir⁸⁴ ». Tenter de comprendre l'être par une philosophie de l'enveloppe, c'est donc penser la représentation que se fait l'homme de sa position géographique dans le monde et inversement. Toute modification de son environnement ou de la perception de celui-ci engendre chez l'homme une transformation profonde de son intériorité, de son Moi. Inversement toute modification de son Moi transforme son environnement et sa géographie. On voit très bien cela à travers l'évolution de la ville en œuf brouillé chez Cedric Price. La relation de l'homme à son environnement représente un Moi-peau élargi, un Environnement-peau dont l'éclatement fait écho à l'espace ouvert de la modernité. C'est finalement vers cette même idée que tendent les *Concetto spaziale (Fine de Dio)* de Fontana, réalisés au moment des conquêtes spatiales des années 1960, que nous évoquions précédemment. L'œuf criblé de trous, en plus de représenter une fenêtre sur le monde, révèle la rupture de l'enveloppe du monde qu'a connue l'homme à la période moderne ainsi que ses effets sur l'être. Le titre de l'œuvre exprimée cela très clairement par la fin de Dieu, qui par extension renvoie à la fin des valeurs, notamment à la fin de la religion et de la morale. On comprendra alors aisément l'expression de Peter Sloterdijk dans *Bulles* selon laquelle l'homme moderne est un « homme épluché⁸⁵ », que l'on voit bien intéragir à la fois avec le violent criblage de l'œuf que réalise Fontana dans ses *Concetto Spaziale* et avec la ville représentée en cellule initiale éclatée dans le dessin de Cédric Price. Par conséquent l'ouverture au monde ne produit pas seulement en étant hors de soi, mais en étant hors de chez soi.

C'est la raison pour laquelle, habiter, c'est-à-dire produire des cosmogonies, mérite d'être investi en géographie dans la mesure où habiter est l'expression géographique d'une pensée qui convoque le rationnel et l'irrationnel, le logique et le poétique, le pragmatique et

84 Augustin Berque cité par Ludovic Falaix dans son article, « Habiter en temps de crise : utopies et dystopies du confinement », *Annales de géographie*, 2021/2 (N° 738), p. 5-21. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-2-page-5.htm> , consulté le 1er aout 2021

85 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 27

l'utopique, le profane et le sacré ; en ce sens où l'habiter est l'ontologique expression géographique de l'appropriation des normes sociales et culturelles des individus passées au crible de leurs sensibilités, de leurs émotions, de leurs historicités.⁸⁶

Dans cet extrait d'un article du géographe Ludovic Falaix, on comprend donc bien que la manière dont l'homme se déploie est visible dans sa manière d'habiter son environnement, dans la vision qu'il a de sa situation géographique ainsi que dans la vision qu'il en donne. En ce sens, chez Cédric Price, l'originalité de la représentation de l'évolution de la ville au cours des derniers siècles par le prisme de l'œuf fournit une matière de l'ordre à la fois scientifique et poétique, rationnelle et irrationnelle plus que convainquante dans la compréhension du déploiement de l'être moderne. L'architecte fait de la ville un espace embryonnaire objectivable, cartographique qui nous permet de saisir l'« homme épluché » au seuil de son ouverture au monde.

Ainsi l'œuf, en plus d'être un seuil primordial d'ouverture au monde et une image fondamentale de l'éclosion psychique, représente un seuil nécessaire d'ouverture aux autres. Par ses représentations dans l'art et la littérature, il se mue et devient saisissable comme un lieu de foule et d'agglomération, autrement dit de vivre-ensemble. Réellement s'ouvrir au monde, c'est alors constamment s'extraire de soi et s'extraire de chez soi pour s'aventurer dans l'espace infini et illimité du monde. Ces désenveloppements seconds nous permettent de nous ramener sans cesse à la vie, de retrouver une forme de bien-être paradisiaque, paradoxalement en nous extrayant temporairement de nos corps et de nos habitats, afin que nous ayons le plaisir ultérieur de nous y reloger et de nous y retrouver. Mais enfin, ce système de seuils d'ouverture au monde, d'enveloppements-désenveloppements constants ne peut-il pas échouer ? L'éclosion libératrice de l'être lui permettant de retrouver une forme de bien-être paradisiaque n'aurait-elle pas pour envers l'éclatement aliénant, engluant ou la rupture involontaire, chaotique et douloureuse de la coquille ? Si nous avons esquissé avec la naissance une tombée possible du nourrisson dans la psychose, un état de perte de contact avec la réalité qui survient si son besoin de récréation immédiate d'enveloppe à l'extérieur n'est pas satisfait, ne peut-on pas étudier plus en détails ces états de l'être dans un espace totalement illimité, sans aucun contenant, dans un au-delà des limites ? Ne peut-on pas imaginer que la reproduction du même schéma serait pathologique chez l'adulte s'il se produit un échec du cycle d'enveloppement-désenveloppement ? À la manière dont l'intérieur de l'œuf

86 Ludovic Falaix, « Habiter en temps de crise : utopies et dystopies du confinement », *Annales de géographie*, 2021/2 (N° 738), p. 5-21. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-2-page-5.htm> , consulté le 1er août 2021

cassé non fécondé se délie, déborde ses propres frontières de sa matière visqueuse et gluante, l'être sans contenant n'est-il pas un être qui se déforme, se brouille, se liquéfie jusqu'à sa dissolution totale dans le monde ? L'œuf, tendant déjà au brouillage chez Cedric Price, ne pourrait-il pas alors se métamorphoser en une figure limitant l'ouverture de l'être par l'informe, l'engluement-engloutissement voire la néantisation ?

III . L'œuf est une figure des limites d'ouverture de l'être au monde : l'informe, l'engluement-engloutissement et la néantisation

III . 1 . L'œuf comme figure de l'informe

« L'œuf est par définition l'espace du Ça et de l'informe, la forme asexuée aux possibilités multiples [...]. Forme finie, il cache une potentialité des formes infinies. »
Vladimir Marinov, *L'artiste et le psychanalyste*⁸⁷

Enfin, penser l'espace de la cellule comme une *possibilité* d'ouverture au monde, c'est aussi questionner les limites de cette notion d'ouverture qui n'est que potentielle. Or, habiter dans un œuf, c'est aussi habiter une forme solide-fragile, instable dans son organicité et sa fragilité, qui à tout moment peut se briser et se liquéfier. L'éclosion libératrice de l'être lui permettant de retrouver une forme de bien-être paradisiaque a pour envers l'éclatement aliénant, la rupture chaotique et douloureuse de la coquille. Si nous avons pu voir jusqu'ici dans quelle mesure l'être peut se déployer et s'épanouir dans l'œuf, il va alors s'agir ici de comprendre comment l'œuf peut se déformer jusqu'à l'informe, perdre sa géométrie jusqu'au méconnaissable, jusqu'au chaos. L'œuf ne pourrait-il pas finalement tendre vers la figure du blob ?

III . 1 . a. Une représentation du chaos de l'enfer

Vers 1500-1505, Jérôme Bosch réalise sa toile à la fois la plus connue et la plus complexe : *Le Jardin des Délices*. L'œuvre est un triptyque, dont le panneau de gauche représente le paradis, le panneau central un jardin consacré aux plaisirs et le panneau de droite est une représentation de l'enfer. Lorsque ses volets sont fermés, elle constitue un monde enfermé dans une sphère de brouillard gris, représentation de Dieu et de la Création du monde. Mais regardons ici le triptyque de Jérôme Bosch ouvert : il fourmille d'éléments, parmi lesquels figurent de nombreuses sphères et précisément de nombreux œufs sous différentes formes. Dans le jardin des plaisirs par exemple, des œufs ou fruits-œufs sont représentés disproportionnés et à moitié entrouverts, éclatés. Des personnages y entrent à deux ou à plusieurs, y mangent goulûment, y jouent, y font l'amour. Les œufs apparaissent

⁸⁷ Vladimir Marinov, « L'œuvre d'art est un crime parfait – L'œuf comme figure de l'informe », in Joyce McDougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, 2008, Paris, Puf, Petite bibliothèque de psychanalyse, 2008, p. 83



Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, 1494-1505

ainsi comme des lieux de cachettes coquines, d'orgies et de pénétrations jouissives. Or, en contrepoint, et c'est ce qui attire notre attention ici, Bosch donne une représentation totalement différente de l'œuf au sein du panneau de l'enfer. On y trouve notamment en plein milieu de la toile une créature extraordinaire et quasi indescriptible, dont le corps est globalement constitué d'une structure colossale en forme de coquille, juchée sur deux bras en forme de troncs. Chez cette sorte d'homme-arbre, le corps-coquille fait office de cabane où logent quelques personnages. Mais si la cabane sert en général d'habitation grossière et d'abri, elle est ici en plein effondrement et semble plutôt emprisonner les personnages qui s'y trouvent au lieu de leur édifier un abri : le corps de l'homme qui la porte n'a plus ni bassin ni jambes, ces derniers ont été arrachés. Le peu de corps qui lui reste est de même totalement déchiré, fait de lambeaux de chair en décrépitude et de morceaux de coquille déchiquetée. Il plie sous le poids de son propre corps, le dos courbé, instable, fragilement appuyé sur deux avant-bras sans mains, représentés sous la forme de troncs déracinés, chacun posé sur une barque à la dérive. De plus, la créature a le visage tourné vers le spectateur, attirant son attention, mais laisse paraître un regard absent, perdu dans le vide. Selon les interprétations données de l'œuvre, cette monstrueuse créature représenterait l'équivalent infernal de l'Arbre de Vie du paradis dans la théologie chrétienne. Dans la Bible, l'Arbre de Vie se trouve en plein cœur du Jardin d'Eden, où prend sa source le fleuve qui l'arrose, divisé en quatre bras. Il est

entouré d'autres arbres, dont notamment l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, dont Ève et Adam ont mangé le fruit défendu, auquel Bosch fait référence dans le jardin des plaisirs du panneau central. Ève et Adam sont alors chassés du paradis et n'ont plus accès à l'arbre de vie et à la vie éternelle. Le regard du spectateur se tourne alors vers le dernier panneau et y trouve un arbre de vie invivable, déformé en arbre de mort que représente Bosch en plein cœur de l'enfer. Les quatre bras clairs du fleuve du paradis s'y sont comme transformés en une masse d'eau noire, où dépérit une créature à deux bras qui fait dériver ses pauvres habitants vers l'horreur de la mort. Comment le peintre aurait-il pu donner une représentation de l'œuf plus sombre, plus chaotique et plus informe que celle-ci ? Dans son article « De l'informe à l'archaïque », la philosophe et psychanalyste Sophie Mijolla-Mellor définit l'informe de la façon suivante :

Informe n'est donc pas privé de forme, mais déformable, mouvant, inassignable parce que se prêtant aux caprices de la sensation, du plaisir à représenter. On pense ici aussi, souligne Pierre Fédida, aux dessins d'enfants tels qu'ils génèrent à la fois de manière mutante une porte de maison qui est une bouche, d'où sort une langue qui est un chemin qui conduit à la porte mais aussi un pénis-serpent...

Cette mouvance est ce vers quoi tend la notion d'informe plus qu'elle ne l'enserme dans une définition. Car la notion d'informe constitue un point limite qui échappe en permanence au moment même où l'émergence d'une remémoration nous donne son contenu comme évident.⁸⁸

Dans sa représentation de l'enfer, Jérôme Bosch donne une représentation informe de l'œuf en ce qu'il le déforme, en fait une créature vivante, mouvante, se métamorphosant d'une forme à l'autre sans qu'elle ne soit assignable à une seule : la créature est en même temps un corps d'homme, un arbre, une cabane, une coquille, des moignons, des lambeaux de peau, etc. Par les caprices de l'imagination déformante, sa créature dépasse les limites de l'indentifiable et tend vers une monstruosité extrême : au lieu des humains qui mangent les fruits de l'arbre, c'est l'arbre qui engloutit les humains et la coquille devient une sorte de cabane déchue faisant



Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, 1494-1505, détail du panneau de l'enfer

⁸⁸ Sophie Mijolla-Mellor, « De l'informe à l'archaïque », *Recherches en psychanalyse*, 2005/1 (no 3), p. 7-19.
URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2005-1-page-7.htm> , consulté le 7 septembre 2021

muter le germe de vie en embarquement vers la mort. Ainsi, si nous avons pu penser précédemment un univers qui prend forme à partir de l'œuf, c'est a contrario à partir de l'œuf que l'univers se déforme dans l'œuvre de Jérôme Bosch. L'éclosion libératrice de l'être lui permettant de retrouver une forme de bien-être paradisiaque a pour envers l'éclatement aliénant, la rupture chaotique et douloureuse de la coquille aux formes-informes, dont la matière nous échappe, tendant vers le méconnaissable et l'indéfinissable : l'œuf ne représente plus un refuge paradisiaque mais le chaos de l'enfer. Alors, si dans la représentation de Jérôme Bosch l'œuf comme habitat se déstructure en une créature vivante et mouvante dans sa tension vers l'informe, l'œuf déformé ne serait-il pas finalement une sorte de monstrueux blob ? Le blob ne serait-il pas une sorte d'œuf informe ? Mais avant tout, qu'est-ce qu'un blob ?

III . 1 . b. La déformation de l'œuf en blob

Dans son livre *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, le chercheur et maître de conférences en littérature française Emmanuel Rubio explique que le blob est apparu pour la première fois en 1985 sur Trafalgar Square à Londres. Dans le cadre d'un projet de substitution d'un ancien bâtiment, les architectes Jan Kaplický et Amanda Levete proposent une structure nommée « Future Systems, *The Blob*⁸⁹ ». Voici la description qu'en donne Emmanuel Rubio :



Jan Kaplický et Amanda Levete, *The Blob*, 1985

Sur plus de sept étages, sa forme tenait de la rencontre entre la pyramide et la poire. Sans un angle ; lisse ; blanche ; percée çà et là par un réseau de hublots ; avec, à son sommet, une sorte de large cabine vitrée, totalement intégrée aux courbes dominantes, et une antenne parabolique qui évoquait tout aussi bien un système de propulsion. Un vaisseau, assurément, mais un vaisseau à faire trembler l'amiral Nelson, tout à fait *from the outer space*, et qui rappellerait volontiers la farce radiophonique d'Orson Welles : les Martiens, bonnes gens, sont à vos portes !⁹⁰

89 Emmanuel Rubio, *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, sens&tonka, 2021, p. 13

90 Ibid., p. 14

Le blob est donc à l'origine un projet d'architecture totalement novatrice, aux formes courbes visionnaires et à l'aspect futuriste. À la fois pyramide, poire et vaisseau, on remarque pour le blob de Trafalgar Square la même impossibilité d'assignation à une seule et unique forme que pour la créature de Jérôme Bosch. Tous deux sont des structures architecturales informes. Tel que l'explique Emmanuel Rubio, le blob, difficilement définissable et saisissable, se traduit en une « tache⁹¹ », une « goutte », et renvoie plus largement à une « forme indistincte », une « masse sans forme », autrement dit à une sorte de monstre informe. Les deux architectes se sont d'ailleurs probablement inspirés pour leur projet de bâtiment d'un film américain sorti en 1958 et titré *The Blob* (aussi connu sous le nom de *Danger planétaire*), dans lequel une masse visqueuse informe envahit et engloutit tout sur son passage, représentant un grave danger pour la ville et ses habitants. La créature de Jérôme Bosch est donc une sorte de précurseur du blob dans sa définition première. Par la suite, le blob, oublié durant quelques années, resurgit en architecture dans les années 1990 à travers les formes courbes étalées du centre commercial de Bercy 2 pensé par Renzo Piano. Dans le même temps, cette masse informe monstrueuse voit sa définition première s'élargir : dans son article publié en 1996 intitulé « Blobs : Why Tectonic is Square and Topology is Groovy », l'architecte et philosophe Greg Lynn, se réfère aux logiciels d'animation 3D et à des « modules simplifiés capables de dessiner les masses en mouvement, désormais nommées par ces mêmes logiciels [...] *meta-clays*, *meta-balls* ou...*blobs* »⁹². Le blob devient donc au milieu des années 1990 un terme informatique, précisément un outil de modélisation, blob « étant l'acronyme de Binary Large Objet. C'était un nuage de points reliés entre eux pour dessiner une forme⁹³ ». Ce nuage informatique permet alors d'imaginer et de modéliser des structures de manière virtuelle, ce qui donne lieu à une multiplication de projets mettant en avant les formes courbes et la fusion entre le sol, les murs et le plafond de l'habitat. Par l'invention du blob, on voit finalement petit à petit naître des architectures en forme d'œuf plus ou moins déformé. Mais ces structures ovoïdes virtuelles se heurtent à certaines limites concernant leur réalisation concrète. Les formes ovoïdes restent difficiles voire impossibles à produire en architecture : les courbes ne sont alors qu'exceptionnellement construites dans le cadre de l'industrie navale et aéronotique et les architectes ne disposent que de moyens artisanaux afin de réaliser leurs projets, ce qui donne lieu à plus de tentatives de constructions de blobs que de réussites réelles. À partir des années

91 Pour cette citation et les suivantes : Ibid., p. 14 à 16

92 Ibid., p. 15

93 Ibid., p. 16

1950, avec l'avènement des textiles synthétiques et des matériaux plastiques, on verra les formes organiques commencer à prendre plus d'ampleur, mais elles resteront minoritaires, comme elles le sont encore aujourd'hui bien que nous puissions en recenser un certain nombre. Le blob reflète ainsi, tel que l'écrit E. Rubio, « un certain *imaginaire* de l'architecture contemporaine⁹⁴ ». Il représente plus un changement de paradigme culturel qu'architectural et est une matière à rêver. Cela n'empêche pas au blob d'acquiescer une certaine pertinence, notamment par le discours de nombreux architectes de blobs fortement imprégné de phénoménologie, précisément celle de la *Poétique de l'espace* de Bachelard qui les inspire. Souvenons-nous de l'extrait suivant : « La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.⁹⁵ » On reconnaît bien dans ces propos de Bachelard la figure architecturale du blob. De plus, tel que l'écrit E. Rubio en référence à la théorie de Mark Goulthorpe dans son livre *The possibility of (an) architecture* (2008) :

L'indiscutable dérive du blob vers les œufs, nids et autres grottes en tous genres, soit le retour en sous-main d'une imagerie de la demeure, fait pour Goulthorpe office de preuve. À ses yeux, il s'agit bien, pour les architectes, de répondre au « désir d'images d'une (future) "fonction d'habiter" » – et pour le regard critique, de savoir cerner une véritable « morphogenèse culturelle ».⁹⁶

Ainsi le blob est révélateur d'une nouvelle fonction d'habiter qu'invoquait déjà Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. L'espace culturel connaît une mutation progressive des désirs d'habiter plus ou moins conscients, d'où surgissent des formes fantasmatiques à l'esthétique relativement monstrueuse, dans tous les cas futuristes et qui sont désormais les fruits de l'imaginaire social à l'ère digitale. En ce sens le blob permet de « penser figurativement les effets de la révolution en cours » menant à « l'habiter digital »⁹⁷. Toujours selon l'analyse d'Emmanuel Rubio, l'un des architectes initiateurs majeurs du blob serait Frederick Kiesler, qui dès 1924 pense l'*Endless Theater*, une structure imaginée pour un théâtre en forme d'œuf allongé, fait d'un intérieur en spirale, allant totalement à contre-courant total de la géométrie cubique moderne de l'époque. S'ensuit ensuite, directement inspirée de l'*Endless Theater*, l'*Endless House*, que Kiesler développera sans relâche à partir de 1947 et jusqu'à sa mort en 1965. Cette structure « sans angle vif [...] se présentait comme une sorte d'œuf irrégulier,

94 Ibid., p. 23

95 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles Hieronimus, Quadrige, 1957, p. 105

96 Emmanuel Rubio, *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, sens&tonka, 2021, p. 25

97 Ibid., p. 30



Frederick Kiesler, *Endless House*, 1947-1965

bientôt posé sur un large socle et auquel pouvaient s'adjoindre deux œufs adjacents, plus petits et reliés par de courtes galeries⁹⁸ ». Elle fera l'objet de nombreux dessins et maquettes mais ne sera pour autant jamais réalisée. Elle n'en reste pas moins d'une avant-garde stupéfiante. Autrement dit, Kiesler multiplie les projets architecturaux ovoïdes qui peuvent être a posteriori réinterprétés comme des blobs. Or, à propos d'une salle que l'architecte conçoit pour l'exposition « Le Surréalisme en 1947 », Hans Arp, ami de Kiesler dira : « Dans cet œuf, dans ces constructions en forme d'œuf stéroïde, l'être humain peut maintenant s'abriter et vivre comme dans le sein de sa mère⁹⁹. » Le blob, de par sa forme ovoïde, invoque aussi, comme l'œuf, un retour à la mère. Dans la même ligne de pensée, Emmanuel Rubio évoque ce livre d'Otto Rank que nous avons introduit précédemment par la pensée de Dali, le *Traumatisme de la naissance* :

Otto Rank [...] avait en effet souligné la pente de l'homme à « recréer le monde d'après la manière dont il a été créé lui-même » et à modeler inconsciemment la chambre sur « l'utérus maternel dans lequel l'individu a vécu, protégé et réchauffé, avant le traumatisme de la naissance » : « Les dernières recherches des historiens de la civilisation, écrivait le psychanalyste, ont mis hors de doute que [...] les habitations primitives des vivants, que ce fussent des cavernes ou des arbres creux, n'étaient choisies (instinctivement), à leur tour, que pour autant qu'elles rappelaient la chaude et protectrice cavité intra-utérine, le même souvenir inconscient guidant d'ailleurs les oiseaux lors de la construction de leurs nids destinés à remplacer la coquille d'œuf protectrice. »¹⁰⁰

Le blob invoque donc, plus qu'un retour à la mère, un retour précisément à la cellule-œuf initiale. Son architecture aux aspects organiques et mouvants semble indiquer un commencement de vie, et renvoie à l'idée de cocon protecteur chaleureux intra-utérin dans lequel l'homme cherche à se reblottir sous différentes formes tout au long de sa vie. Il renvoie aussi à l'image de la grotte et de la caverne, que traduisent parfaitement les architectures

98 Ibid., p. 40-41

99 Ibid., p. 41

100 Extraits d'Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, « Petite Bibliothèque », 1998, p.95-96 cités par Emmanuel Rubio dans *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, sens&tonka, 2021, p. 41-42

ovoïdes *Endless* de Kiesler, sans fenêtres ou quasiment sans. Au fond, le blob figure architecturalement le désir mythique de l'homme de se relover au sein d'un utérus afin d'y retrouver un espace habitable, un chez soi. En ce sens il offre un « réancrage¹⁰¹ », « le pendant de cette extériorité sans repos que propose la ville moderne », qu'Emmanuel Rubio interprète comme l'« expression même du refoulé urbain¹⁰² ». La masse informe du blob propose un espace courbe, fermé sur lui-même, bien enveloppant et ancré, palliant à l'espace ouvert, infini et désancré dans lequel l'homme a été projeté par la révolution copernicienne moderne. Le blob naît en même temps à une ère d'ouverture digitale, virtuelle, et offre une bulle de repos ressourçante avec une possibilité de s'enfermer relative compte tenu les moyens de communication actuels permettant à l'individu de garder ou non un certain contact avec l'extérieur par choix. Ainsi le blob est un dérivé de l'œuf, un œuf déformé au plus haut point, méconnaissable, auquel il aura fallu donner un nouveau nom. Il nage entre deux extrêmes, celui d'une poétique de l'habiter idéaliste, offrant un cocon des plus protecteurs, à laquelle s'oppose un indéniable refus de géométrie et d'idéalisme par la monstruosité informe parfois effrayante voire horrifiante du blob. Repensons ici à la créature indéfinissable de l'enfer de Jérôme Bosch qui n'est rien d'autre qu'un blob des plus monstrueux. En conclusion, si l'œuf est d'un côté cette forme tendue vers la sphère parfaite – celle de Parménide, qui parle du monde comme « d'une sphère à la belle circularité, étant partout également étendue à partir du centre » et celle de Platon qui envisage la sphère comme la « figure qui entre toutes est la plus parfaite et la plus semblable à elle-même », autrement dit comme une forme rationnelle et saisissable¹⁰³ –, il tend, vu sous d'autres courbes, vers l'éclatement chaotique et l'informe, incarnant une figure irrationnelle et insaisissable dont le blob donne un parfait exemple.

Ainsi l'œuf représente à la fois une forme de vie et une « vie des formes », pour reprendre l'expression de l'historien de l'art Henri Focillon dans son livre éponyme. Habiter dans un œuf, c'est habiter une figure de l'informe. De par son organicité, l'œuf est une forme mutante, mouvante, capricieuse, parfois chaotique dont rend compte l'art et l'architecture. Dans sa déformation la plus extrême, il s'apparente à la figure du blob, syndrome de l'ère postmoderne et digitale, par laquelle l'homme cherche très certainement à retrouver une forme de sphère habitable. Mais alors, ce système de compensation est-il pour autant suffisant ?

101 Emmanuel Rubio, *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, sens&tonka, 2021, p. 43

102 Ibid., p. 46

103 Parménide, B VIII, 43 et Platon, *Timée*, 33 b, trad. Brisson, p. 122, cités par Charles Sébastien dans son article « Du Parménide à Parménide », *Les Études philosophiques*, 2001/4 (n° 59), p. 535-552. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2001-4-page-535.htm> , consulté le 7 septembre 2021

L'ère contemporaine n'est-elle pas aussi une ère de l'aliénation que représenterait la matière visqueuse et gluante de l'œuf ? Dans sa tendance à l'informe, l'œuf n'est-il pas aussi une figure d'engluement voire d'engloutissement, tel que le présageait déjà l'effroyable et mortifère créature du peintre Jérôme Bosch ?

III . 2 . L'œuf comme figure de l'engluement-engloutissement

« Je sombrai dans une sorte de rêve éveillé et je me voyais, petite créature prenant la route qui me mènerait dans un lieu lointain et enchanteur [...] où la vie se déroulerait heureuse et sans œufs. »
Sherwood Anderson, *Le triomphe de l'œuf*¹⁰⁴

Dans sa tension vers l'informe, l'œuf est aussi une figure de l'engluement voire de l'engloutissement. Son organicité fragile et instable fait qu'il peut à tout moment se briser et se liquéfier. Or, un œuf cassé est un œuf qui se délie, dégouline, déborde ses propres frontières de sa matière visqueuse et gluante. Il représente alors une forme d'être-au-monde sans contenant, où l'être est englué et aliéné. L'œuf débarrassé de son contenant ne représenterait-il pas alors aussi une figure de l'engloutissement de l'être ?

III . 2 . a. L'être englué ou l'aliénation visqueuse

Dans sa série des *Problem paintings*, l'artiste contemporain suisse Urs Fischer réalise des portraits semblables à des photographies d'identité, où les visages sont presque entièrement recouverts d'un élément, la plupart du temps organique : oranges, kiwis, bananes, poivrons, radis, champignons, ...et œufs censurent l'identité des personnes photographiées.



Urs Fischer, *Problem Painting*, 2013



Urs Fischer, *Real Problem*, 2013



Urs Fischer, *Original Problem*, 2014



Urs Fischer, *Tired Problem*, 2015

Parmi les portraits avec des œufs, l'un (*Problem painting*, 2013) recouvre, intact, immaculé dans la blanche perfection de l'œuf clos, le visage de ce qui semble être une jeune fille aux cheveux blonds. Un autre (*Real Problem*, 2013) est un œuf dur, masquant le visage d'un

¹⁰⁴ Sherwood Anderson, *Le triomphe de l'œuf...et autres nouvelles*, traduit de l'américain par Henry Muller, Paris, Robert Lafont, Pavillons, 1921, p. 50

homme en chemise aux cheveux courts rigidement plaqués. Un autre encore est une coquille absolument vide (*Tired Problem*, 2015) collée sur ce qui semble être une tête de femme aux cheveux bouclés impeccablement soignés. Un dernier portrait enfin (*Original problem*, 2014) est recouvert de l'image d'un œuf pourri, dont l'intérieur abject mêle des parties orange, noires et vertes, avec au centre de l'œuf un jaune totalement gluant et visqueux qui s'écoule lentement ; en arrière-plan se trouve une juxtaposition de bustes d'un homme et d'une femme. Étudions d'un peu plus près ce portrait. Cet œuf est de tous le plus répugnant, et ne semble pas avoir éclaté mais bien être disséqué, comme autopsié. Autopsier, c'est étymologiquement « voir de ses propres yeux¹⁰⁵ ». Autrement dit, la partie du visage cachée par l'œuf ne laisse en aucun cas le spectateur face à un vide. Elle conduit certes à un manque de l'image, mais ce manque est recomblé par le collage de l'œuf, par lequel Urs Fischer semble nous faire plonger dans l'intériorité du visage. Étant comme face à la photographie d'identité d'un inconnu, le regardeur éprouve une certaine fascination à l'observer, un désir irrésistible de le voir de plus près et l'envie étrange de le traverser, de le transpercer afin de scruter au plus profond de son âme. *L'Original problem* place ainsi le spectateur face à une sorte de pulsion scopique, qui mène à envisager la découpe d'un œuf comme l'autopsie d'une tête. S'y révèle une intériorité en plein pourrissement visqueux, qui peut faire penser à une relation de couple malsaine en dégradation, mais aussi au vieillissement des corps, à la maladie ou encore à une forme d'aliénation. Peter Sloterdijk, dans *Bulles*, écrit : « Nous nous rappellerions l'analyse que Sartre fait du *visqueux*, au contact duquel, contrairement à ce qui se passe lorsque nous plongeons dans une eau claire, nous faisons l'expérience d'un élément adhésif qui nous apparaît comme une agression obscène contre notre liberté¹⁰⁶. » Sloterdijk, qui cite ici Sartre dans *L'Être et le Néant*, songe précisément à la viscosité du placenta dans le cadre d'une étude sur ce qu'il nomme « L'accompagnateur originel », autrement dit sur les traces laissées par l'embryogenèse à la naissance et qui nous accompagnent tout au long de notre vie. Tel qu'il l'explique, si le placenta est un élément qui nous ouvre à la vie, nous le voyons pourtant comme un élément étranger au nourrisson, étranger à nous, qui va jusqu'à créer de par sa viscosité informe toutes sortes de visions cauchemardesques. Alors qu'autrefois le placenta devait, à la naissance du nourrisson, par de multiples pratiques « être conservé comme un présage et être mis en sûreté comme un frère symbolique du nouveau-né¹⁰⁷ », il est aujourd'hui

105 Richard Leydier dans *Représenter l'horreur*, artpress, hors série n°4, mai 2001, p. 7

106 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, p. 388

107 Ibid., p. 408

(et ce depuis la fin du XVIIIème siècle) totalement exclu de l'imaginaire culturel. Considéré comme écœurant, « répugnant par excellence¹⁰⁸ », il est rejeté, pensé comme une entrave à la liberté et finit aujourd'hui dans des poubelles. On comprend alors bien par cet exemple du placenta comme élément primordial de la vie traité comme un déchet, détruit, l'horreur et le dégoût qu'inspire le visqueux, associé à une perte de liberté. *L'Original problem* d'Urs Fischer, tout en interrogeant la transgression par le désir du dépassement de la limite du visible, par la pulsion scopique, l'attirance et la fascination de l'oeil pour ce qui est caché, interdit de voir ou qu'il n'a jamais vu, nous place ainsi face à une forme d'être à l'identité dissolue, englué voire aliéné par une agression obscène de l'œuf. Il est alors intéressant de mettre en parallèle cette œuvre d'Urs Fischer avec un personnage kawaii (« mignon » en japonais) de la culture populaire nipponne, nommé Gudetama, né en 2013, soit au même moment que la série des *Painting problems*, mais à un tout autre endroit et selon une toute autre visée. Gudetama naît à l'occasion du concours public Food Character Election, proposant la création d'un personnage ayant un lien avec la nourriture. Ce concours est organisé par la société Sanrio, fameuse créatrice du personnage Hello Kitty en 1974, à la recherche d'une nouvelle mascotte. Le gagnant numéro un du concours sera Kirimi-chan, une petite silhouette rose surmontée d'une tête façon tranche de saumon, mais ce pauvre petit personnage sera vite été oublié, et c'est le second gagnant du concours, Gudetama, un personnage-œuf qui persistera dans la culture populaire japonaise et fait encore fureur aujourd'hui à travers de nombreux produits dérivés à son effigie, au-delà même du Japon. Né de la contraction des termes japonais *gude gude* (fainéant) et *tamago* (œuf), Gudetama est un œuf au plat qui, en plus d'être fainéant, est aussi dépressif et plaintif. Il passe son temps à dormir, blotti sous sa tranche de lard qui lui fait office de couette, et surtout à ne rien faire, se baignant dans une soupe miso qui lui sert de jacuzzi, s'amollissant affalé sur un toast ou restant recroquevillé tout démoralisé dans sa coquille qui lui constitue un rocking-chair. Le corps du petit personnage, figuré par le jaune de l'œuf, semble inséparable de son albumen, cette masse blanche molle et visqueuse qui lui sert parfois de coussin, de drap ou de couette réconfortante mais qui tout



Société Sanrio, *Gudetama*, 2013

108 Ibid., p. 414

autant l'englué. On retrouve ainsi cette notion de viscosité et d'engluement présente dans l'œuvre d'Urs Fischer. Or, dans un article intitulé « Gudetama, Quand le kawaii apporte un regard d'œuf sur le Japon », le journaliste Matthieu Rostac analyse ce personnage au premier abord innocent comme le « symbole d'un Japon fracturé¹⁰⁹ ». Gudetama reflèterait d'un côté l'aliénation des japonais au travail par l'extrême pression sociale qui y règne, offrant une figure de fantasme de ramollissement et de possibilité de laisser aller. D'un autre côté, Gudetama serait le reflet d'une « jeunesse japonaise désabusée¹¹⁰ », engluée dans un « spleen profond sous couvert de cette couche *kawaii* ». Cette dernière interprétation est en tout cas celle que fait la créatrice de Gudetama qui, alors jeune employée âgée de 26 ans, a vu un soir, en rentrant du travail, se refléter dans l'œuf au plat de son repas la jeune génération. Tel que l'explique Matthieu Rostac, cette génération est « celle du *yoturi-kyoiku*, un système éducatif introduit au Japon à la fin des années 1980 pour soulager la charge scolaire des élèves de primaire. Une méthode progressiste, sans véritable pression de résultats, [...] sans réelle motivation¹¹¹ ». Ainsi Gudetama représente un double visage d'être englué, d'un côté l'être aliéné par le travail et de l'autre, une jeunesse démotivée, engluée dans son corps et dans sa tête, que l'on imagine facilement aliénée par les nouvelles technologies. Matthieu Rostac conclut d'ailleurs son article en citant cet extrait d'un ouvrage officiel publié en 2013 par la société Sanrio :

Gudetama a abandonné toute insertion possible au sein d'une société compétitive par désespoir et, de toute façon, son destin est d'être consommé. Il ressemble à une génération de jeunes qui vit de manière totalement apathique, chez elle, à surfer sur Internet, désespérée par la stagnation économique de la société moderne, malgré un talent certain.¹¹²

Ainsi le succès rencontré par ce petit personnage et la fascination qu'il exerce provient très probablement d'une identification de la jeune génération à celui-ci. Gudetama représente un être apathique et amorphe, pris dans la vase de l'ère digitale. On peut donc en conclure que si d'une part chez URS Fischer l'œuf représente un être englué dans son intériorité visqueuse aux multiples significations et tend à la défiguration et la déshumanisation jusqu'à l'obscène, le monstrueux, d'autre part à travers le personnage du Gudetama, la viscosité de l'œuf

109 Matthieu Rostac, « Gudetama, Quand le kawaii apporte un regard d'œuf sur le Japon », in Anna Broujean et al., *Club Sandwich Magazine : #1 L'ŒUF*, Paris, Club Sandwich Éditions, 2017, p. 4

110 Pour cette citation et la suivante : Ibid., p. 5

111 Ibid., p. 5

112 Cité par Matthieu Rostac dans son article « Gudetama, Quand le kawaii apporte un regard d'œuf sur le Japon », in Anna Broujean et al., *Club Sandwich Magazine : #1 L'ŒUF*, Paris, Club Sandwich Éditions, 2017, p. 5

représente définitivement une forme d'aliénation de l'être dont la représentation prend paradoxalement la forme d'une mignonnerie déguisée. On retrouve enfin dans les deux cas un rapport organique au corps à moitié dépourvu de contenant, où l'extériorité devient intériorité et inversement. Mais alors, l'œuf débarrassé de son contenant ne représenterait-il pas aussi une figure de l'engloutissement de l'être ? Ne peut-on pas voir l'œuf comme une figure de l'englouement-engloutissement ?

III . 2 . b. L'être englouti

À l'occasion d'une exposition consacrée à l'artiste contemporaine Rachel Rose, présentée à Paris à Lafayette Anticipations de mars à septembre 2020, la fondation présentait un parcours semé d'œufs. Comme le décrit la curatrice Anna Colin, l'exposition consistait en « une sorte de voyage ou d'ascension centrée autour de la métamorphose : de la naissance, l'enfance et l'âge adulte à la mort, au cosmos et à la réincarnation¹¹³ ». L'œuf étant un emblème métamorphique, on comprend bien la présence d'œufs dans l'exposition. Toutefois, sa présence n'était peut-être pas toujours si évidente. Explorons-en un décrivant un état d'être assez particulier et peu connu. Dans une salle sombre de taille moyenne située au deuxième étage du bâtiment, Rachel Rose présentait une œuvre réalisée en 2017 intitulée *Autoscopic Egg*. Un œuf relativement gros, dont nous pouvons assimiler la taille à celle de l'œuf du *Commencement de monde* de Brancusi, autrement dit à celle d'un visage, est présenté à même un sol entièrement recouvert de moquette épaisse. Contrairement à l'œuf de bronze à l'intérieur impénétrable de Brancusi, l'œuf de Rachel Rose est fait de résine entièrement translucide, comme délesté de sa coquille et ne présentant aucun centre. Il forme comme une goutte d'eau qui résisterait miraculeusement à sa liquéfaction dans une forme ovoïde parfaite sans contour. Mais en s'approchant de l'œuf, on remarque qu'il est fissuré en deux. L'artiste en a électrocuté le centre, figeant dans la résine une fréquence électrique et divisant son œuf en deux parties. De plus, sur l'œuf sont projetées deux séquences filmées de danse de Fred Astaire, accompagnées d'une musique diffuse dans la pièce. Que lit-on alors dans cet œuf transparent semblable à une boule de cristal ? Que tente de représenter l'artiste ? D'ailleurs, qu'est-ce que l'autoscopie ? L'autoscopie est un terme psychanalytique défini comme un « phénomène hallucinatoire par lequel un malade se voit lui-même, extérieurement ou

113 Anna Colin dans un entretien avec Rachel Rose, in *Rachel Rose*, Carnet N°4, Lafayette anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, Paris, mars 2020, p. 5

intérieurement¹¹⁴ ». Tel que le précisent les trois auteurs Anna Paladino, Alberto Passerini et Ivan de Curtis dans un article intitulé « Autoscopie et rêve-éveillé. Ou l'autoscopie dans la procédure imaginative » :

Notre conscience corporelle peut en effet se détacher de l'espace objectif, ce qui est source de confusion entre la réalité personnelle et la réalité extérieure. Dans le cas de l'hallucination autoscopique, ce qui se déstructure, c'est justement cette vision intuitive de l'image du corps dans l'espace, image que chacun organise sur la base de la conscience qu'il a de son corps.¹¹⁵

Autrement dit, dans l'hallucination autoscopique, mon corps est bien là mais je ne suis plus en lui. Ma conscience est ailleurs, elle s'est déplacée dans un espace subjectif, celui de mon corps dédoublé que je projette en face de moi. L'*Autoscopic Egg* de Rachel Rose propose alors un rendu plastique de ce phénomène extracorporel très précis : l'œuf ne présentant aucun centre



Rachel Rose, *Autoscopic Egg*, 2017

et fissuré en deux moitiés représente la perte d'unité et de centre de gravité de l'individu qui, bien qu'il soit perçu unifié en un corps du point de vue extérieur, se dédouble. Le corps du danseur est à la fois bien là, présent dans une matière physique palpable, l'œuf, qui représente l'espace objectif (réalité extérieure), mais il est en même temps projeté ailleurs,

dédoublé, dispersé sur les murs et le plafond de la salle, dans la matière impalpable de la vidéo qui reproduit l'espace subjectif (réalité personnelle). Cet effet de dématérialisation du corps, en plus d'être reproduit par la projection vidéo, est d'ailleurs aussi rendu sensible par la transparence de l'œuf. À la manière dont les contours de l'être, du Moi se dissolvent dans l'expérience de l'autoscopie, l'effet goutte d'eau de l'œuf transparent produit une impression de perte des contours par laquelle la matière de l'œuf se fond à l'espace, est comme absorbée par lui. Enfin, l'artiste explique elle-même son œuvre de cette façon : « La projection des images

114 <https://www.cnrtl.fr/definition/autoscopie> , consulté le 9 septembre 2021

115 Anna Paladino et al. « Autoscopie et rêve-éveillé. Ou l'autoscopie dans la procédure imaginative », *Imaginaire & Inconscient*, 2006/1 (no 17), p. 225-241. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2006-1-page-225.htm> , consulté le 9 septembre 2021

du danseur à travers l'œuf réfracte et dématérialise son corps dans toute la pièce à la manière d'une boule à facettes¹¹⁶. » La boule à facettes, c'est cet objet à plusieurs faces recouvertes de petits miroirs réfléchissant la lumière. Objet matériel, elle se disperse en matière immatérielle comme le corps dans l'autoscopie. De plus, la boule à facettes est souvent rotative et la plupart du temps utilisée en soirée, où elle produit un effet de vertige, amplifie les sensations d'ivresse et de perte de soi. Ainsi l'*Autoscopic Egg* donne bien à voir une forme d'extraction de soi et plus largement l'idée de dématérialisation à partir d'un corps palpable, qui symbolise l'engloutissement du Moi dans son corps propre. Notons que la notion d'engloutissement n'est ici pas synonyme d'une extraction de soi jouissive. L'hallucination autoscopique est au contraire un effet de disparition soudaine de l'individu dont les contours se dé-dessinent au sein d'un espace dans lequel il sombre. Tel que l'expliquent les trois auteurs que nous avons cités précédemment dans leur article sur l'autoscopie, ce phénomène, en plus d'avaloir notre corps dans l'espace, produit un « sentiment d'angoisse et de confusion¹¹⁷ ». S'il peut se produire « chez des individus normaux en état de grande fatigue », cela est peu fréquent ; c'est la plupart du temps un phénomène qui se rencontre « dans les processus psychiques dissociatifs », par exemple dans des cas psychotiques de désinvestissement, de dépersonnalisation, de délire hallucinatoire ou dans le phénomène du sosie. Autrement dit, l'autoscopie est un phénomène pathologique de défense associé à des désordres psychiatriques. L'œuf comme matière à halluciner chez Rachel Rose devient ainsi la double figure d'un puissant engloutissement physique et psychique de l'être.

En conclusion, tel que le présageait déjà l'effroyable et mortifère créature du peintre Jérôme Bosch, dans sa tendance à l'informe, l'œuf est une figure de l'engluement-engloutissement qui ne représente plus un déploiement de l'être au monde mais pose des limites à son ouverture. D'une part, la matière visqueuse et gluante de l'œuf offre un reflet de l'ère contemporaine comme une ère de l'aliénation et de l'engluement. D'autre part, la transgression des limites de l'enveloppe, plutôt que de mener à un épanouissement paroxystique de l'être, peut le déposséder physiquement et psychiquement de son propre corps et par là-même, l'engloutir. Toutefois, si dans l'expérience de l'hallucination autoscopique l'être est englouti par son propre corps, il faut bien avouer qu'il n'est pas pour autant réduit à

116 Rachel Rose dans un entretien avec Anna Colin, in *Rachel Rose*, Carnet N°4, Lafayette anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, Paris, mars 2020, p. 9

117 Pour cette citation et les suivantes : Anna Paladino et al. « Autoscopie et rêve-éveillé. Ou l'autoscopie dans la procédure imaginative », *Imaginaire & Inconscient*, 2006/1 (no 17), p. 225-241. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2006-1-page-225.htm> , consulté le 9 septembre 2021

néant. L'engloutissement du corps n'est pas physique mais bien psychique, et cette décomposition psychique, à l'instant précis où elle se produit, est immédiatement comblée par une recombinaison immédiate, l'être se protégeant en projetant mentalement son propre corps face à lui. Alors, ne pourrait-on pas voir finalement l'œuf dans sa décadente figure représenter, au delà de la déformation jusqu'à l'informe et l'englue-ment-engloutissement, la néantisation totale de l'être ?

III . 3 . L'œuf comme figure de la néantisation

« Ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou. »
Georges Bataille, *Sur Nietzsche*¹¹⁸

Enfin l'œuf, au delà de sa déformation jusqu'à l'informe et l'engluement-engloutissement, est aussi une figure de la néantisation de l'être. Dans sa dimension transgressive, il permet d'explorer l'étant dans un espace totalement illimité, sans aucun contenant, dans un au-delà des limites où la cellule ouvre l'être à la pathologie. L'œuf fournit en ce sens une image de déliquescence extrême de l'être qui se vide de sa propre substance, et qui dans son rapport au vide aussi fasciné qu'angoissé métamorphose l'œuf en cellule psychiatrique conduisant l'être à la folie et à la mort.

III . 3 . a. Déliquescence de l'être

Revenons d'abord à un peu de littérature à travers un ouvrage majeur du début du XXème siècle rempli d'œufs, *L'Histoire de l' Œil* de Georges Bataille. Tout premier livre de Bataille, il est publié pour la première fois secrètement en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch et sans nom d'éditeur. Il ne sera jamais publié du vivant de l'auteur sous son vrai nom. Ce n'est qu'en 1967, après la mort de Bataille – qui ne reconnaîtra jamais officiellement la paternité de son livre –, que ce dernier paraît sous son nom propre. Mais alors, pourquoi tant de secrets et d'effacement des traces de la main créatrice de l'œuvre ? Que cache de si impossible à lire, à dire ou à voir *L'Histoire de l' Œil* dont Bataille craignait la censure ? La lecture de *L'Histoire de l'Œil* est en elle-même impartageable de par son extrême transgressivité. Elle constitue une lecture dont il faut faire l'expérience pour la saisir au mieux. Commençons alors par en citer un extrait, qui constitue le premier paragraphe du second chapitre intitulé « L'armoire normande » :

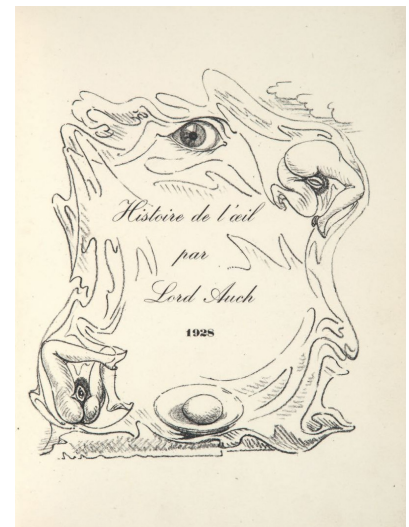
Dès cette époque, Simone contracta la manie de casser des œufs avec son cul. Elle se plaçait pour cela la tête sur le siège d'un fauteuil, le dos collé au dossier, les jambes repliées vers moi qui me branlais pour la foutre dans la figure. Je plaçais alors l'œuf au-dessus du trou : elle prenait plaisir à l'agiter dans la fente profonde. Au moment où le foutre jaillissait, les fesses cassaient l'œuf, elle jouissait, et, plongeant ma figure dans son cul, je m'inondais de cette souillure abondante.¹¹⁹

118 Georges Bataille, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1973, p. 11. URL :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l'Œil#cite_note-15, consulté le 11 septembre 2021

119 Georges Bataille, « L'armoire normande », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 17

Dans cet extrait, l'œuf devient une puissance libidinale, un objet de pénétration et de plaisir gustatif, métaphore de la chair consommée. Il constitue l'objet favori du personnage de Simone, une jeune femme obsédée par les œufs à partir desquels elle crée d'improbables jeux sexuels. On remarquera d'ailleurs le plaisir que prend Bataille à jouer lui-même avec les mots dont il déploie les significations et fait s'embrasser les assimilations : le foutre renvoie ici grossièrement au sperme, mais aussi à l'érection, au jet brusque, violent, tandis que les œufs se confondent aux fesses, à la tête et à l'éjaculat féminin dont le narrateur s'inonde. Ce dernier, dans *L'Histoire de l'Œil*, est bouleversé par Simone dès qu'il la rencontre, à ses 16 ans, sur une plage dont il a oublié le nom. Ce qui le marque profondément, c'est Simone, qui lui inspire de puissants désirs sexuels. Telle qu'il la décrit, « elle est si avide de ce qui trouble les sens que le plus petit appel donne à son visage un caractère évoquant le sang, la terreur subite, le crime, tout ce qui ruine sans fin la béatitude et la bonne conscience¹²⁰ ». Dès lors, toute *L'Histoire de l'Œil* rend compte des expériences sexuelles sans limites des deux adolescents repoussant toujours plus les possibles de leur perversité. Telle est la définition que Bataille donne de l'expérience : « J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme¹²¹. » Alors, dans cette exploration érotique des limites de la sexualité à partir de l'œuf, tous les états d'être, sentiments et sensations se mélangent. La délicatesse et l'écœurement, la jouissance et la violence, l'horreur et la volupté, les rêves et les cauchemars, tous sont mis sur le même plan, ou plutôt, peut-on dire, dans le même œuf, objet de fantasme au cœur d'un érotisme « sale¹²² » mêlant des pulsions de vie et de mort, celles d'Éros et Thanatos dans la mythologie grecque. De plus, dans *L'Histoire de l'Œil*, l'œuf est toujours représenté cassé, autrement dit dans sa déformation molle, liquide et visqueuse. C'est dans cette liquéfaction de l'objet, symbolique d'une liquéfaction du corps, que les personnages y trouvent l'extrême extase qu'ils recherchent. L'œuf se mêle alors à l'eau, au lait, au sang, au sperme, à



Georges Bataille, *Histoire de l'Œil*, 1928.
Édition originale publiée sous le
pseudonyme de Lord Auch et illustrée de
8 lithographies en noir d'André Masson

120 Georges Bataille, « L'œil de chat », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 11-12

121 Georges Bataille, *L'expérience intérieure, Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 19. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l%27%C5%93il#cite_note-15, consulté le 11 septembre 2021

122 Georges Bataille, « Les yeux ouverts de la morte », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 59

l'urine ou encore au vomi, et s'apparente au vitreux de l'œil ou à la mollesse, des seins, des fesses, ou encore des testicules. Explorons alors de plus près ces visions d'extases liquides et molles que décrit Bataille. Premièrement, dans un chapitre consacré à Simone, les deux adolescents imaginent le personnage de Marcelle « dans une baignoire à demi-pleine d'œufs dans l'écrasement desquels elle ferait pipi¹²³ ». Marcelle est une vierge internée en maison psychiatrique, devenue folle lors d'une orgie en compagnie du narrateur et de Simone. Son internement l'ayant rendue inaccessible aux adolescents, elle devient une source de multiples fantasmes, créatrice de cette vision marquante du bain d'œufs dans lequel Marcelle s'enfonce comme dans de l'eau, ou plutôt dans de l'urine. Cette vision représente pour eux un état limite de jouissance aqueuse et visqueuse. Ensuite, un second exemple frappant de l'œuf comme symbole d'extrême extase par le mou et le liquide intervient au sein du chapitre « L'Œil de Granero ». Le narrateur y décrit, lors d'une corrida, l'accident mortel d'un matador dont l'œil droit est transpercé par une corne de taureau. Le chapitre est aussi traversé d'un rituel, selon lequel les toreros peuvent demander les testicules grillées du premier taureau mort de l'année lors d'une corrida et les manger. Or Simone, par ses visions obsédantes, voit les testicules comme des œufs et souhaite assister à la première corrida de l'année afin qu'on lui apporte les testicules de taureau non pas grillées, mais crues. Elle s'y rend alors, accompagnée du narrateur, mais prise d'une pulsion irrésistible, elle mange l'un des testicules ensanglanté du taureau en plein milieu du public venu assister à la corrida tandis qu'elle introduit le second dans son vagin. La scène a lieu à Madrid, dans une journée de soleil plombant. Le narrateur, étourdi par cette improbable succession d'éléments, est pris au moment de l'extase contenue de Simone d'une « vision de déliquescence¹²⁴ ». La brillance du soleil est devenue « molle et trouble – irréaliste [...] tant l'éclat de la lumière et de la chaleur évoquent la liberté des sens, exactement l'humidité molle de la chair ». Les deux adolescents sont totalement absorbés dans la masse liquide du ciel, leur double extase retenue par leur placement en plein soleil au milieu d'un public en transe. Alors ils s'écroulent en flaque, anéantis par cette synesthésie : « Le visage grimaçant sous l'effet du soleil, de la soif et de l'exaspération des sens, nous partageons cette déliquescence morose où les éléments ne s'accordent plus¹²⁵. » Suivant cette même vision, le narrateur la transcrit au début du chapitre suivant en une « liquéfaction

123 Georges Bataille, « Simone », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 46

124 Pour cette citation et les suivantes : Georges Bataille, « L'œil de Granero », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 70

125 Ibid., p. 73-74

urinaire du ciel¹²⁶ ». Ainsi Bataille, par ces deux exemples inondés d'œufs, décrit une totale déliquescence du corps, ruiné, réduit à néant par la jouissance. On comprendra au sein d'un chapitre intitulé « Réminiscences », situé à la fin du livre, que cette vision du corps en déliquescence décrite par le narrateur tout au long de *L'Histoire de l'Œil* provient d'un ensemble de visions traumatiques vécues par Georges Bataille lui-même au cours de son enfance, dues au fait que son père, ayant contracté la syphilis, était devenu aveugle et paralytique.

Or la paralysie et la cécité avaient ces conséquences entre autres : il ne pouvait comme nous aller pisser aux lieux d'aisance ; il pissait de son fauteuil, il avait un récipient pour le faire. Il pissait devant moi, sous une couverture qu'aveugle il disposait mal. Le plus gênant était d'ailleurs la façon dont il regardait. [...] Généralement, s'il urinait, ces yeux devenaient presque blancs [...]. Or c'est l'image de ces yeux blancs que je lie à celle des œufs ; quand, au cours du récit, si je parle de l'œil ou des œufs, l'urine apparaît d'habitude.¹²⁷

Ces visions traumatiques d'enfance qui resurgissent, comme l'écrit Bataille, « neutralisées¹²⁸ » mais « déformées, méconnaissables » au travers de *L'Histoire de l'Œil*, l'écrivain les mélange à d'autres éléments vécus plus tard. La corrida que nous décrivions plus haut en offre un parfait exemple, Bataille ayant véritablement assisté, le 7 mai 1922 lors d'un séjour à Madrid (tel qu'il le décrit dans le livre), à la mise à mort du matador Manuel Granero mutilé par un taureau qui lui arracha l'œil droit. Mais poussant l'au-delà des limites au bout du possible de l'homme, Bataille ne se restreint pas à décrire le corps déliquescent. Comme nous l'avons bien vu tout au long de nos argumentations précédentes, le corps est inséparable de l'âme dont il fournit un puissant reflet. C'est alors aussi une description de la déliquescence de la pensée à laquelle s'abandonne Bataille. Souvenons-nous du fait que Marcelle, après son orgie, devient folle et est internée. Elle se pendra même. L'écrivain représente donc une première forme de déliquescence de la pensée par la folie, l'état psychiatrique. De plus, au sein des derniers chapitres du livre intitulés « La Confession de Simone et la messe de Sir Edmond » et « Pattes de mouche », c'est Dieu et la religion que Bataille fait sombrer dans un état de décadence avancée. Notons à ce propos que le pseudonyme choisi par Bataille, « Lord Auch », signifie « Dieu se soulageant » – Lord désignant Dieu dans l'anglais des Écritures saintes et Auch étant une abréviation triviale pour « aux chiottes »¹²⁹ –, autrement dit se vidant

126 Georges Bataille, « Sous le soleil de Séville », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 75

127 Georges Bataille, « Réminiscences », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 100

128 Ibid., p. 103

129 Signification donnée par Bataille dans *Le Petit*, publié en 1943 sous le pseudonyme de Louis Trente. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_l%27%C5%93il#cite_note-15, consulté le 11 septembre 2021

de sa propre substance, marquant la fin d'une forme de pensée. Enfin la déliquescence de l'être par l'anéantissement de la pensée trouve peut-être son point ultime au sein d'un fameux extrait du chapitre « Les yeux ouverts de la morte », au sein duquel Bataille écrit :

Je n'étais nullement satisfait [...] par la débauche habituelle, parce qu'elle salit seulement la débauche et, de toute façon, laisse intacte une essence élevée et parfaitement pure. La débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées mais tout ce que j'imagine devant elle et surtout l'univers étoilé...¹³⁰

Cette dernière phrase de Bataille fait très certainement référence à la pensée de Bergson dans *Matière et Mémoire*, que Bataille a lu, et où Bergson écrit : « Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles¹³¹. » Alors que d'un côté Bergson théorise le déploiement de la conscience par la pensée au travers du corps l'amenant vers un espace infini, illimité, Bataille, lui, repousse les limites de l'anéantissement de celle-ci, au sein d'un livre dont la théorie se fonde dans l'informe et le non-sens, voire pourrait-on dire dans le non-objet – a priori absurde, vide de sens et de pensée –, qu'est l'œuf. Ainsi Bataille fait de l'œuf une figure monstrueuse, une cellule psychiatrique représentant la décadence et la folie, irréductible à une forme géométrique, souillant l'être et ses pensées, le réduisant à néant. Il décrit par le langage une déliquescence de l'être si absolue qu'elle en devient impossible, iréelle. Alors, dans cette dynamique de visions explorant les limites du possible, l'œuf ne serait-il pas finalement une figure de néantisation exprimant l'angoisse du vide et son impossible représentation ?

III . 3 . b. Une dialectique du plein et du vide ou l'angoisse de vidage

Évoquons enfin une sculpture de Marcel Broodthaers intitulée *Armoire blanche et table blanche*. Réalisée en 1965, l'œuvre est composée d'une armoire vitrée remplie de coquilles d'œufs cassés et vides, ainsi que d'une table semblable à un petit bureau entièrement recouvert des mêmes coquilles d'œufs à la fois cassés et vides. De plus, l'ensemble des éléments de la sculpture, qui sont présentés face à un mur blanc, sont eux-

130 Georges Bataille, « Les yeux ouverts de la morte », *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1967, p. 59

131 Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, 1896, in Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Puf, Quadrige, 1932, p. 274

mêmes recouverts de peinture blanche. L'œuvre place ainsi le spectateur face à une impression de vide. Paradoxalement, elle procure aussi une impression de plein. D'un côté l'œuvre se fond à l'espace comme un monochrome blanc sur un fond blanc et semble vouloir laisser place à un vide total, mais de l'autre elle construit par le remplissage de l'armoire et le recouvrement de la table une forme de plein. L'œuf dans l'œuvre de Broodthaers se trouve ainsi au cœur d'une dialectique du vide et du plein. Qu'est-ce d'ailleurs d'autre, un œuf cassé, qu'une forme qui se vide de sa propre substance et qui paradoxalement dans le même temps se remplit, fait le plein de vide ? On peut mettre en parallèle la sculpture de Broodthaers avec un petit poème en prose sur l'œuf qu'il écrit en 1974, soit une dizaine d'années plus tard, que voici :



Marcel Broodthaers, *Armoire blanche et table blanche*, 1965

Tout est œufs. Le monde est œuf. Le monde est né du grand jaune, le soleil. Notre mère, la lune, est écailleuse. En écailles d'œufs pilées, la lune. Poussières d'œufs, les étoiles. Tout, œufs morts et perdus. En dépit des gardes, ce monde-soleil, cette lune, étoiles de trains entiers. Vides. D'œufs vides.¹³²

Dans ce poème de Broodthaers, l'œuf comme germe de vie apparaît métaphoriquement comme l'origine de la création du monde et de l'univers. Mais la vision du poète est décadente, les œufs sont tous « morts et perdus » et le monde est rempli d'œufs vides. On remarquera l'homophonie entre les syntagmes « d'œufs vides » et « de vide » dont Broodthaers fait un jeu de mots insidieux. L'*Armoire blanche et table blanche* préfigure ainsi plastiquement cette vision envahissante d'un espace rempli d'œufs vides, de résidus d'avortons, d'échecs de vie qui semble revenir chez l'artiste comme une obsession. On voit d'ailleurs bien les œufs dans la sculpture de Broodthaers se répandre et se diviser en une sorte de contagion qui s'empare de l'espace, habite les meubles et les submerge d'une présence étouffante, angoissante. L'œuf, en s'ouvrant dans cette œuvre à un vide absolu, ne placerait-il pas alors le spectateur dans un face à face avec le néant ? Jean-Paul Sartre, dans *L'être et le*

132 Marcel Broodthaers cité dans « Du nous-œuf à l'anti-lui », in Anna Broujean et al., *Club Sandwich Magazine : #1 L'ŒUF*, Paris, Club Sandwich Éditions, 2017, p. 133

néant explique que l'être est inséparable du néant, qui représente pour l'homme une angoisse de l'infinité des possibles, autrement dit une angoisse de la liberté. Ce néant qui le hante, l'homme le rencontre dans les états-limites de l'être, et non dans le non-être qui institue « l'évanouissement concomitant du néant¹³³ ». Ainsi pour qu'il y ait néant il faut qu'il y ait l'être, qui « est antérieur au néant et le fonde ». Cela amène Sartre à écrire ceci : « l'homme se présente donc comme un être qui fait éclore le néant dans le monde ». Comment ne pas voir alors dans cette phrase résonner l'œuvre de Marcel Broodthaers ? Dans sa sculpture, les œufs sont des figures de mise au monde du néant, que l'on peut interpréter suivant les propos de Sartre comme une vision angoissante de l'être face à sa liberté révélée, cette « possibilité pour la réalité humaine de sécréter un néant qui l'isole ». Autrement dit, l'œuvre de Broodthaers représente l'angoisse du néant, l'angoisse du vide. On pourrait même parler d'angoisse de néantisation ou de vidage. Pour revenir à un peu de psychanalyse, Didier Anzieu, dans son chapitre sur « La notion de Moi-peau », explique au sein d'un paragraphe les différentes étapes d'acquisition de l'enveloppe corporelle du bébé. Par ces différentes étapes, ce dernier acquiert « la notion d'une limite entre l'extérieur et l'intérieur mais aussi [...] la confiance nécessaire à la maîtrise progressive des orifices¹³⁴ » qui lui procurent un sentiment d'« intégrité de son enveloppe corporelle¹³⁵ ». Or, Didier Anzieu ajoute :

La clinique confirme là ce que Bion (1962) a théorisé avec sa notion d'un « contenant » psychique (*container*) : les risques de dépersonnalisation sont liés à l'image d'une enveloppe perforable et à l'angoisse – primaire selon Bion – d'un écoulement de la substance vitale par des trous, angoisse non pas de morcellement mais de vidage, assez bien métaphorisée par certains patients qui se décrivent comme un œuf à la coquille percée se vidant de son blanc, voire de son jaune.¹³⁶

Dans cet extrait, l'œuf fournit une image de l'angoisse de vidage partiel voire intégral de l'être dont l'enveloppe corporelle peine à exercer sa fonction de contenant. Cet état proche de la dépersonnalisation conduit l'être à se visualiser comme un œuf cassé qui se remplit de vide. Cette vision rappelle celle d'œufs vides que donne la sculpture de Broodthaers, qui devient comme l'image obsédante d'une angoisse extrême de vidage intégral, de néantisation de soi. L'être se visualisant comme un œuf cassé possède alors ce que Didier Anzieu théorise comme une enveloppe à trous. « C'est un Moi-peau passoire ; les pensées, les souvenirs, sont

133 Pour cette citation et les suivantes : Sartre, *L'être et le néant*, 1943. URL : <https://www.les-philosophes.fr/penseurs/letre-et-le-neant/Page-4.html> , consulté le 11 septembre 2021

134 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, p. 59

135 Ibid., p. 60

136 Ibid.

difficilement conservés ; ils fuient¹³⁷ ». On peut par exemple penser à l'expérience du black-out, décrite par la psychanalyste Marine Mazel dans un article sous forme d'interview intitulé « Le black-out, ou la fuite du soi » :

Ce qui caractérise le black-out, c'est quand quelqu'un te raconte, dans l'après coup, un moment d'*Ictus amnésique*, ce qui signifie une amnésie circonscrite, à la suite de l'ingestion de substances, ou d'un choc traumatique qui provoque un oubli. L'ictus vient frapper l'individu, incapable de se rappeler où il était, avec qui, quelles étaient les actions motrices ou psychiques qu'il a pu entreprendre durant ce laps de temps. C'est un trou dans la représentation psychique qui survient de manière soudaine, brutale.¹³⁸

Le black-out constitue une ainsi une forme d'effondrement dans laquelle l'individu est pris d'une surcharge psychique et d'une impossibilité de son confronter à lui-même. La représentation du Moi y est entièrement dissoute. L'individu se rend compte a posteriori qu'il a oublié ce qu'il a vécu durant cette phase, dont il restera dans l'incapacité définitive de se souvenir. L'environnement dans lequel il était à ce moment là est pourtant envahi de ce vécu, comme les meubles de Broodthaers sont envahis des œufs, mais il y reste comme face à un trou béant, face à un espace néantisé d'œufs vides. Le black-out constitue de plus l'ouverture d'un « champ abyssal des possibles¹³⁹ », au sens où l'individu peut commettre l'impossible sans en avoir conscience, ce qui nous ramène à la définition que Sartre donne du néant ainsi qu'à l'angoisse que ce dernier crée, dont semble tenter de rendre compte l'œuvre de Broodthaers. On remarquera toutefois dans cette comparaison de l'œuvre de l'artiste avec l'expérience du black-out que si d'un côté cette dernière expérience se rapporte par le terme qui la désigne à un trou noir, la sculpture de Broodthaers, elle, est blanche et renverrai plutôt à un trou blanc. On y serait alors comme face à une sorte de *white-out*. On peut donc se souvenir d'un extrait de la *Poétique de l'espace* (issu de l'analyse que fait Bachelard de quelques vers de Pierre Jean Jouve dans *Les Noces*) : « La cellule du secret est blanche. [...] La blancheur des murs, à elle seule, protège la cellule du rêveur. Elle est plus forte que toute géométrie. Elle vient s'inscrire dans la cellule de l'intimité¹⁴⁰. » L'œuf dans l'œuvre de Broodthaers est une cellule du secret, elle préserve l'être de pensées angoissantes et

137 Ibid., p. 125

138 Marine Mazel in Camille Laurens, interview à Marine Mazel, « Le black-out, ou la fuite du soi », *Opium Philosophie*, article #13. URL : https://opium-philosophie.com/opium8/article_013.html , consulté le 12 septembre 2021

139 Ibid.

140 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles Hieronimus, Quadrige, 1957, p. 312

inavouables à lui-même, l'encerle, l'encadre d'un espace sans dimensions, absolument blanc, néantisé. Ainsi dans une dialectique du plein et du vide, les œufs, qui fourmillent dans l'œuvre de Broodthaers, représentent bien l'angoisse du vide et sa difficile voire impossible représentation, qu'englobe le sentiment violent de néantisation que peut ressentir l'être.

En conclusion, l'œuf, à travers sa représentation dans l'art et la littérature, nous permet de penser l'habitat non pas seulement comme une cellule close qui enferme voire enchaîne l'être dans le monde mais comme le seuil primordial d'une possible ouverture au monde. Au-delà d'une forme figée et close sur elle-même, d'une cellule sans fenêtres qui emprisonne et enchaîne l'être, l'œuf est aussi ce médium dynamique et mouvant, métamorphique qui, dans l'habitat enfermé et reclus qu'il crée, peut aussi être synonyme de tranquillité. La cellule se fait féconde et méditative, elle offre une sphère de repos propice à un déploiement de l'être. De plus, l'œuf est ce germe toujours tendu vers l'éclosion, qui en fait un *lieu de passage*, toujours transitoire et temporaire, un espace-temps qui nous permet d'adhérer à notre véritable être afin que nous nous révélions à nous-mêmes. Il est enfin une cellule poreuse, semblable à une fenêtre, qui permet un seuil d'échanges avec le monde extérieur. L'œuf est alors un lieu habitable en ce que d'une part, penser habiter dans un œuf, si incongrue qu'en soit l'idée, peut être un moyen de songer, par le retour aux caractéristiques de l'état fondamental parfait dans sa plénitude et qui fonde tout être vivant, à renouveler notre manière d'être au monde afin de se fondre en lui et d'y retrouver une forme d'épanouissement paroxystique. D'autre part il peut ouvrir à un refaçonnage identitaire profond et devient une manière intensément riche d'habiter le familier. Mais enfin, il faut bien avouer que l'éclosion libératrice de l'être, lui permettant de retrouver une forme de bien-être paradisiaque, constitue une vision idéaliste ne prenant pas en compte les limites qui peuvent se poser à son l'épanouissement dans le monde. Or, le système de seuils d'ouverture au monde, d'enveloppements-désenveloppements constants peut échouer. L'être qui s'éclate peut sombrer dans une forme d'éclatement aliénant, de rupture involontaire, chaotique et douloureuse de la coquille. Habiter dans un œuf, c'est alors habiter une forme solide-fragile qui à tout moment peut se briser sans que l'on s'y attende, à même de se déformer jusqu'à l'informe. Par sa perte de géométrie, la belle cellule épanouissante se transforme en monstre à même d'écraser ou d'engluer, voire d'engloutir l'être qui s'y trouve jusqu'à le réduire à néant. La psychose, cet état de perte de contact avec la réalité qui survient chez le nourrisson si son besoin de récréation immédiate d'enveloppe à l'extérieur n'est pas satisfait, constitue un état de l'être dans un espace totalement illimité, sans aucun contenant, dans un au-delà des limites dont la reproduction du même schéma est pathologique chez l'adulte. À la manière dont l'intérieur de l'œuf cassé non fécondé se délie, déborde ses propres frontières de sa matière visqueuse et gluante, l'être sans contenant chez lequel il s'est produit un échec du cycle d'enveloppement-désenveloppement est un être qui se déforme, se brouille,

se liquéfie jusqu'à sa dissolution totale dans le monde. L'œuf se métamorphose alors en une figure limitant l'ouverture de l'être par l'informe, l'engluement-engloutissement voire la néantisation. Ainsi habiter dans un œuf, c'est habiter poétiquement et prosaïquement le monde, voguer entre onirisme et réalité. En explorant et en déployant ce si petit objet, l'être revient à sa source à travers des questions fondamentales et prend de la hauteur par rapport à sa place dans le monde et à sa façon de l'habiter. Il peut ainsi refaçonner sa manière d'être au monde. La pertinence d'un tel objet pour penser l'être humain dans l'espace est alors indéniable, d'autant plus dans la période actuelle, la pandémie de Coronavirus posant de manière concrète, par les multiples confinements et déconfinements que nous venons de vivre, la question de l'enveloppement-désenveloppement de l'être, ses effets à la fois physiques et psychiques, à la fois parfois jouissifs mais dans le même temps absolument désastreux. La pensée surgie de l'œuf ne pourrait-elle pas alors nous permettre d'inventer un monde nouveau, de penser une sphère habitable pour le futur ?

BIBLIOGRAPHIE

Giorgio Agamben, *L'ouvert, De l'homme et de l'animal*, Traduction de Joël Gayraud, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2002, 160 p.

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Allia, vers 1439-1441, 96 p.

Sherwood Anderson, *Le triomphe de l'œuf...et autres nouvelles*, traduit de l'américain par Henry Muller, Paris, Robert Lafont, Pavillons, 1921, 335 p.

Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, Psychismes, 1995, 293 p.

Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, Quadrige, 1970, 351 p.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, Édition établie par Gilles Hieronimus, Quadrige, 1957, 407 p.

Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions Corti, Les Massicotés, n°10, 1948, 378 p.

Georges Bataille, *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1967, 140 p.

Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Puf, Quadrige, 1932, 744 p.

Anna Broujean et al., *Club Sandwich Magazine : #1 L'ŒUF*, Paris, Club Sandwich Éditions, 2017, 160 p.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, Bouquins, 2019, 550 p.

Emanuele Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020, 240 p.

Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1952, 448 p.

Michel Foucault, *Le Corps utopique*, conférence radiophonique sur France Culture, 1966

André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, Folio, 1895, 160 p.

Joyce McDougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, 2008, Paris, Puf, Petite bibliothèque de psychanalyse, 2008, 160 p.

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, 106 p.

Henri Michaux, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, Poésie, 1935, 108 p.

Réprésenter l'horreur, artpress, hors série n°4, mai 2001, 113 p.

Rachel Rose, Carnet N°4, Lafayette anticipations, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, Paris, mars 2020, 45 p.

Emmanuel Rubio, *Blobs, rêves et cauchemars de l'architecture contemporaine*, sens&tonka, 2021, 391 p.

Peter Sloterdijk, *Bulles*, Sphères I, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 1998, 688 p.

Moritz Wessler et al., *Rachel Rose*, traduction par Claire Le Breton, Londres, Koenig Books Ltd, catalogue suite aux expositions au Fridericianum (Cassel) et à Lafayette Anticipations (Paris), 2020, 240 p.

Ludwig Wittgenstein, *L'intérieur et l'extérieur*, Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie, Volume II, traduit de l'allemand par Gérard Granel, TER, 1949-1951, 240 p.

WEBOGRAPHIE

Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :

<https://www.cnrtl.fr/definition/>

<https://www.parisartnow.com/wolfgang-tillmans-une-vision-constamment-renouvelee-de-la-photographie/>, consulté le 22 avril 2021

Paul Barker, Reyner Banham, Peter Hall, Cedric Price, « Non-Plan : an experiment in Freedom », in *New Society*, n°338, 1969. URL : https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcourseworks2.columbia.edu%2Fcourses%2F26049%2Ffiles%2F938920%2Fdownload%3Fverifier%3DBgrVWfNie62X1nVEI7N8CZA5ZUBETt1OrIQubTUW%26wrap%3D1&psig=AOvVaw2nOaCIoEp5rLA7BVgux82p&ust=1630621199513000&source=images&cd=vfe&ved=0CAwQjhqxqFwoTCIjC9b_n3vICFQAAAAAdAAAAABAJ , consulté le 1er aout 2021

https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_1%27%C5%93il#cite_note-15 , consulté le 11 septembre 2021

H. Camps-fabrer, « Coquille d'œuf d'autruche », *Encyclopédie berbère*, mis en ligne le 1er mars 2012. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2328> , consulté le 6 avril 2021

Thomas Créquillon, « Toutes les nuitz », 1549. URL : [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Toutes_les_nuitz_\(Thomas_Crecquillon\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Toutes_les_nuitz_(Thomas_Crecquillon)) consulté le 30 aout 2021

« The Drama of Life Before Birth », LIFE Magazine, 30 avril 1965, p. 54 à 65. URL : https://books.google.de/books?id=UVMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=sv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false , consulté le 23 avril 2021

Ludovic Falaix, « Habiter en temps de crise : utopies et dystopies du confinement », *Annales de géographie*, 2021/2 (N° 738), p. 5-21. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-2-page-5.htm> , consulté le 1er aout 2021

Norbert Godon, « Salvador Dali », Dossier pédagogique du Centre Pompidou, novembre 2012. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/#haut> , consulté le 26 avril 2021

Camille Laurens, interview à Marine Mazel, « Le black-out, ou la fuite du soi », *Opium Philosophie*, article #13. URL : https://opium-philosophie.com/opium8/article_013.html , consulté le 12 septembre 2021

<http://www.lennartnilsson.com/berattelser/drama-of-life-before-birth/> , consulté le 23 avril 2021

Jacques Letondal , « Une source méconnue de l'« irréductible » cruauté humaine : le traumatisme de la naissance », *Le Coq-héron*, 2005/2 (no 181), p. 11-27. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2005-2-page-11.htm> , consulté le 23 août 2021

Sophie Mijolla-Mellor, « De l'informe à l'archaïque », *Recherches en psychanalyse*, 2005/1 (no 3), p. 7-19. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2005-1-page-7.htm> , consulté le 7 septembre 2021

Anna Paladino, Alberto Passerini, Ivan de Curtis, « Autoscopie et rêve-éveillé. Ou l'autoscopie dans la procédure imaginative », *Imaginaire & Inconscient*, 2006/1 (no 17), p. 225-241. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2006-1-page-225.htm> , consulté le 9 septembre 2021

Louis San, « Astronaute, cosmonaute, spationaute, taïkonaute... Que cachent ces différentes appellations ? », franceinfo, 23 avril 2021. URL : https://www.francetvinfo.fr/sciences/espace/thomas-pesquet/astronaute-cosmonaute-spationaute-taikonaute-que-cachent-ces-differentes-appellations_4345329.html , consulté le 24 avril 2021

Sartre, *L'être et le néant*, 1943. URL : <https://www.les-philosophes.fr/penseurs/letre-et-le-neant/Page-4.html> , consulté le 11 septembre 2021

Charles Sébastien, « Du Parménide à Parménide », *Les Études philosophiques*, 2001/4 (n° 59), p. 535-552. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2001-4-page-535.htm> , consulté le 7 septembre 2021

Jean Starobinski, *Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)* in *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1983. URL : https://www.fabula.org/actualites/fenetre-ouvertures-et-perspectives_62138.php , consulté le 27 août 2021

Marielle Tabart, extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne , sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6r4n9G> , consulté le 25 août 2021