



## LES SENS ARMÉS

### La raison et ses instruments à la Renaissance

Elisabeth von Samsonow  
[e.samsonow@akbild.ac.at](mailto:e.samsonow@akbild.ac.at)

**Abstract:** The article presents the factors that generated ways of perception centered in the eye and hand from the Renaissance period. The fact of arming the eye with the telescope is analyzed as an extreme interpretation of the act of reading. The hand, in turn, is considered the hand of the eye and triumphs, armed of a brush or a pencil. These instruments point the mechanisms of perception and remain linked to the archetypical figure of imagination of the arc and the arrow. In this context, the interaction no longer means the process of a second meeting between two human beings and starts to be lived as a relation with armors of senses.

**Key words:** perception, senses, Renaissance.

**Resumo :** O artigo apresenta os fatores que geraram formas de percepção centradas no olho e na mão a partir da Renascença. O fato de se armar o olho com o telescópio é analisado como interpretação extrema do ato de leitura. A mão, por sua vez, é considerada como mão do olho e triunfa munida de pincel ou lápis. Esses instrumentos marcam os mecanismos de percepção e permanecem ligados à figura da imaginação arquetípica do arco e da flecha. Nesse contexto, a interação deixa de significar apenas o processo de reencontro entre dois seres humanos e passa a ser vivida como relação com armaduras dos sentidos.

**Palavras-chave:** percepção, sentidos, Renascença.

”piqué à travers la page entièrement remplie d’écriture avec la pointe du stylo à billes, à travers tous les rêves de la nuit, celui-ci s’est maintenu le plus longtemps ”

(Friederike Mayröcker: *Notices sur le dos d’un chameau* (Notizen auf einem Kamel) Francfort sur le Main 1996, p. 36

Nous voudrions vous parler des instruments par lesquels le sujet essayait de se rapprocher de lui-même et du monde à la Renaissance. Un bref détour sera nécessaire.





L'attribution, telle que nous la connaissons dans l'Olympe des héroïnes et des héros grecs, romains et finalement chrétiens, n'est qu'une invention plutôt récente du genre humain, comptant au plus deux bons millénaires. Avant cela, les dieux se promenaient tout nus ou accompagnés d'un animal. On ne verra jamais l'ainsi nommée Mère des animaux sans chèvre, vache, poisson, oiseau ou serpent. La lune de la Venus de Laussel, celle de Diane ou de Sainte Notburga de Rattenberg au Tyrol sont aussi peu des attributs au sens d'une instrumentation que ne le sont les foudres de Zeus. Mais il apparaît en tout cas que différentes périodes ont accordé de l'importance aux objets qui les caractérisent. Il ne s'agit pourtant pas de n'importe quels objets, mais de classes de choses très diversifiées, représentant par exemple les astres, des animaux ou les instruments de la culture ou de l'agriculture. Un dispositif de ciel étoilé qui ne présente rien moins que l'immortalité de fuseaux, de haches, de marteaux, de faux, de roues, de livres etc. n'est possible que sous l'horizon d'une culture qui a découvert les puissances magiques de ces instruments en vue du *conditionnement des sens*. Il se pourrait que les attributs des saints ne soient qu'un pâle reflet des attributs de Dieu, c'est à dire que l'attribut serait en état d'exprimer entièrement la substance de ce dont il est l'attribut. Mais même alors on aurait, dans un théâtre considéré sous une telle perspective iconologique un extrait de l'Histoire universelle de l'auto-production de l'homme. " Production " (*Herstellung*) veut dire ici " fabrication ": les hommes se font par les instruments qu'ils inventent. Ici donc l'homme se produit en agissant et en *s'armant* dans ce but. Ce n'est pas donc pas l'invention sensationnelle, incroyable, follement unique qui aurait le droit d'entrée dans le *Walhalla* des instruments glorifiés, mais celle qui se trouvera en usage constant pendant une longue période, et elle sera appréciée dans son exécution la plus simple. D'autres développements s'y trouvent déjà à l'état implicite.

Si nous admettons que la constitution du sujet a été considérablement modifiée sinon renouvelée à la Renaissance, alors le diagnostic de cette mutation sera surtout rendu possible par l'observation de l'instrumentation où la subjectivité s'est investie, autour de laquelle l'imaginaire choisit de préférence son domicile. Les transformations du sujet ne se déroulent pas simplement dans les contenus de la connaissance, non, elles ont d'abord lieu dans les moyens, qui permettent de produire la connaissance. A la croisée des chemins de l'hominisation nous pourrions donc localiser des inventions, c'est à dire les instruments que nous venons de mentionner, un peu comme des épitaphes d'une conception et d'une conscience de soi. Le genre humain s'en fait, fondamentalement, l'écho. L'histoire de ces inventions est l'histoire de *l'économie de la perception* et l'économie de la perception détermine finalement la forme et le mode d'apparition non seulement du monde, mais aussi de l'homme pour autant que l'explication de la perception est toujours précisément réflexion du soi. Dans les inventions nous trouvons l'esprit devenu " objectif " au sens de Hegel, il est vrais dans sa fonction d'induction de la





conscience et non dans celle de la simple représentation, c'est à dire du pur reflet de la conscience. Plus précisément, la réorganisation de la perception n'est ni possible ni ne peut être maintenue dans la durée sans la mise à contribution d'un certain objet, justement d'une invention comme celle qui vient d'être décrite. Les sens entendent être *exercés*. C'est souvent un groupe de choses qui se prête comme auxiliaire à l'installation d'un ensemble de formes préférées de la perception, même si ces objets n'ont éventuellement, considérés de l'extérieur, que fort peu de rapports entre eux.

Il est bien connu qu'à la Renaissance l'on commence à reformuler largement la connaissance sous l'égide d'une esthétique visuelle. Ce n'est pas ici le lieu de se demander si la cause de cet essor du modèle optique de la perception est, oui ou non, à rechercher dans la mystique médiévale de la lumière et dans la théologie de la grâce. Je préfère me rallier à la thèse de Mc Luhan, selon laquelle l'imprimerie aurait représenté une révolution médiatique sans précédant entraînant une mutation décisive des systèmes de perception. Il nous semble que la thèse de Mc Luhan doit être précisée en ce sens que c'est l'*écriture* qui devient le parangon absolu de l'orientation et c'est dans le cadre de cette position précisée que nous voudrions maintenant analyser les instruments qui sont non seulement l'expression de l'économie de la perception mais aussi ceux qui la rendent possible. Une fois donnée la primauté de l'écriture, deux lieux principaux de cette instrumentation peuvent être dérivés à partir des actes qui la concernent, l'*œil* et la *main*. L'œil en tant qu'il est exercé dans la *lecture*, la main en tant qu'elle est exercée dans l'*écriture*.

Notre thèse c'est que la nouvelle subjectivité de la Renaissance se concentre par l'œil et la main dans des activités et des symbolisations spécifiques. C'est donc dans l'œil et dans la main que monte la température. Nous voudrions en premier lieu aborder l'œil et ses armements afin de pouvoir plus facilement montrer ensuite comment la main devient, de manière tout à fait conséquente, de plus en plus la main *de* l'œil.

Si les yeux sont surtout conditionnés par la maîtrise de la lecture, alors la perception sera entièrement réorganisée à partir de cette maîtrise, en d'autres termes nous assisterons à une révolution *optique* de la perception. Ce sont les yeux qui sont susceptibles d'être guidés d'une manière contrôlée au dessus de rangées de lignes, qui ont donc désappris le regard errant et vagabondant, qui sont capables de mesurer avec précision des distances déterminées, ces yeux-là constituent l'équipement de base d'une forme de perception que nous appelons la vision perspective. Mc Luhan, son successeur Kerckhove et l'égyptologue Emma Brunner-Traut ont montré comment la maîtrise de la lecture et la





perspectivité de la vision sont liées par un rapport de cause à effet<sup>1</sup>. Ni le débat dans la théorie de l'art ni celui dans l'histoire de l'astronomie n'ont pleinement tenu compte du fait que la vision perspective présuppose que l'on se soit préalablement *arrêté*, que l'on reste assis ou debout tout en continuant en quelque sorte de marcher dans l'imagination. La spatialité intentionnellement visée dans l'arrêt se concentre sur la poitrine comme expectation, comme le souvenir, condensé dans la partie sensible du corps humain, d'un discours, d'un parcours vécu<sup>2</sup>. Il faut ici un véritable artifice. Il consiste dans le fait que l'énergie d'un freinage continu, retenue dans l'arrêt, soit réinvestie dans la visée imaginaire d'un point situé maintenant à une distance infinie, l'ainsi nommé point de fuite. L'œil susceptible d'utiliser sa nouvelle maîtrise de la lecture pour des formes apparentées de la vision, exigeant chacune un contrôle extrême, apprend ainsi avant tout à se guider, à projeter des esquisses de l'immensité à partir de points visuels stratégiquement déterminés. On pourrait décrire l'homme lisant ( et en même temps celui qui est paisiblement et placidement assis à son bureau ) comme quelqu'un qui écrit, qui mène à leur terme les conséquences de son arrêt dans une curieuse acrobatie optique de pointe. Ce que le cardinal Nicolas de Cuse avait montré dans *de beryllo* et dans *de visione dei* sur le plan spéculatif constitue la matrice des inventions optiques qui seront élaborées plus tard par Galilée et Kepler. Le fait d'armer l'œil au moyen du télescope apparaît ainsi comme une interprétation extrême de l'acte de lecture. La nécessité de rapprocher l'œil de ce qui est tendentiellement infiniment éloigné est donné en même temps que l'orientation vers le point de fuite. Les implications découlant, pour la théorie de la connaissance, de ce mouvement vers ce qui est extrêmement éloigné, peuvent être simplement considérées comme des intentions, chargées toutefois d'une assez haute pression. Le regard à travers le télescope portant le point oculaire, cet œil de cyclope, vers le point objectal éloigné, constitue la grande armature en vue de l'identification du *terminus a quo* avec le *terminus ad quem*, c'est à dire en vue de l'*anéantissement* de la distance. En tant que tel le télescope est donc une arme au sens propre du terme, en tant qu'il cherche à annuler, du moins à amoindrir le plus rapidement possible la distance.

<sup>1</sup> "La perspective doit, nous le rappelons, être apprise aussi bien que l'écriture", E. Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens. Aspekte im alten Ägypten (Les formes premières de la perception. L'aspective dans l'Égypte ancienne), Darmstadt 1996 (3<sup>e</sup> édition) p. 64.

<sup>2</sup> " L'élaboration sensori-motrice et psycho-intellectuelle de l'expérience de l'" espace ", plus exactement des objets dans l'espace appartient aux performances les plus élevées de l'homme. Il est connu que des individus nés aveugles et rendus voyants par une opération à l'âge adulte sont incapables d'acquérir une perception spatiale intégrale. Alors que la perception de l'espace constitue déjà un phénomène complexe auquel contribuent un grand nombre de facteurs, la représentation (*Raumvorstellung*) ( et par là-même la re-représentation (*Darstellung*) ) spatiale constitue quant à elle un état final pluriel du vécu psychique nécessitant une activité intentionnelle (c'est nous qui soulignons) ", op. cit., p. 68.





Strictement parlant il s'agit d'une *arme de tir*. Comme pour elle, la conscience de la *distance* constitue ici le motif de l'armement<sup>3</sup>. Comme pour l'arme de tir, c'est une espèce d'intentionnalité surchauffée qui avance la structure constitutive de la fonction. Le dispositif est choisi de telle manière qu'une intention se précipitant en quelque sorte en dehors de l'œil dans le cas du télescope se trouve transportée de façon accélérée vers le but<sup>4</sup>.

L'on sait que la force de vision est interprétée, à la Renaissance, comme un espèce de rayon partant de l'œil, en quelque sorte comme une flèche à la pointe de laquelle se seraient fixées les intentions surchauffées.

C'est là que l'on commence à comprendre de quelle arme de tir archétypique l'on parle à la Renaissance, servant de métaphore directrice pour l'armement optique et la connaissance qui s'établit sous cet horizon. Le modèle poétique du jet n'est autre que la fameuse arme d'Eros, ce dispositif qu'il tient toujours en joue afin de pouvoir à tout moment faire partir des flèches. Comme l'explique Marsile Ficin dans son commentaire du Banquet, cette arme est conçue comme chargée de rayons de vision. Les amoureux se tirent ainsi, en se regardant, mutuellement dans le noyau de la conscience. Là aussi l'arme fonctionne par-delà les distances et Ficin ne manquera pas de diffamer le désir de toucher

<sup>3</sup> " L'œil armé amène les régions les plus éloignées de l'univers dans son domaine; depuis lors une immense quantité de nouveaux objets ont été découverts " Max Caspar, *Johannes Kepler*, Stuttgart 1948, p. 219.

<sup>4</sup> Propositio I. Luci effluxus vel eiaculatio competit a sua origine in locum distantem" p. 20; " atque haec demum est distinctissima visio, cum universa eisudem puncti lux, quantacunque sparsa est per amplitudinem coni, a foramine vuae admissi, duabus refractionibus, alterâ in cornea, alterâ in posteriore crystallini superficie, cogitur, et unicum retinae punctum, spissimum nempe orificum nervi, facultatem visoriam sei spiritum vehentis, fortissimè illustrat (..) " ibid., p. 154, Johannes Kepler, *Astronomia Pars Optica*, Francofurti 1604 (*Gesammelte Werke II*, Franz Hummer (éd.), Munich 1939). La définition de la lumière reprend en quelque sorte celle des anciens chez Kepler; en ce qui concerne la vision en revanche, il s'appuie sur une thèse qui combine des examens anatomiques avec des éléments dioptriques et catoptriques. Cf. également pour l'optique de Kepler: Elisabeth von Sansonow, *Die Erzeugung des Sichtbaren*. Die philosophische Begründung naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler, (*La production du visible*. La justification philosophique de la vérité scientifique chez Johannes Kepler) Munich 1986, en part. II, 4 " Philosophie transcendantale et optique ".





comme non approprié à une époque de course aux armements optiques<sup>5</sup>. Ce qui est adéquat selon lui, c'est de suivre la démarche de l'astronome, c'est à dire de s'arrêter en ne faisant que fixer l'objet du désir à l'aide de la lunette de tir, avec cependant des intentions tout à fait pointues.

En dehors de la grande importance attribuée à Eros pour des raisons d'économie de la perception que nous venons de mentionner, il existe encore un état qui commence à jouer un rôle non négligeable à cause de son appartenance à la même arme dans l'imaginaire de la Renaissance: il s'agit des chasseurs. Nicolas de Cuse part symboliquement à la chasse dans *de venatione sapientiae* et Giordano Bruno le suit sur ces traces dans *de lampade venatoria logicorum*. Depuis la Renaissance penser est toujours chasser et tirer, ce qui veut toujours dire : faire coïncider une intention avec un but visé par la voie la plus rapide. La chasse est ici considérée comme une procédure menant à l'invention consistant dans la lecture de traces et dans le fait de traquer l'objet. La chasse nous confronte à un scénario dans lequel ce qui est *neuf* et ce qui est *inventé* jouent le rôle principal, plus encore que le "tir au regard" érotique ou astronomique. La forêt est considérée comme ce qui est obscur en tant que tel, comme un véritable anti-objet en raison de son intelligibilité défaillante et de son opacité. Elle représente cette certaine surprise aventureuse qu'entraîne enfin avec elle l'invention du gibier. La télévision astronomique se concentre en revanche seulement sur le raccourcissement de la vision-qui-atteint-directement-son-objet lorsqu'elle se tourne vers une planète qui est par ailleurs également visible à l'oeil nu ou vers la lune. Dans les deux modèles, celui de l'astronomie ou de l'Eros comme celui de la vénerie, le devenir-présent-à-la-vision de l'objet est déjà présenté comme le moment de son atteinte absolue.

La signification de l'instrument avec lequel Eros entre en scène est également dû à l'essor du **mos geometricus** lui-même intimement lié à l'organisation optique de la perception. Si le regard est une flèche et la lumière une ligne, alors la géométrie constitue la méthode non seulement adéquate au sens de la théorie de la connaissance, mais aussi nécessaire, car seule véritable. C'est ce que nous montre l'usage géométrique de la flèche dans la

<sup>5</sup> " Or cette lumière du corps, ce ne sont ni les oreilles, ni le nez, ni le goût, ni le toucher qui l'atteigne, mais les yeux. Or, si seuls les yeux connaissent, seuls ils jouissent. Il n'y a donc que les yeux qui jouissent de la beauté du corps et comme l'Amour n'est que le désir de jouir de la Beauté et que seuls les yeux peuvent l'atteindre, celui qui aime le corps ne peut être satisfait que par la vue. Le désir de la toucher n'est donc ni un élément de l'Amour, ni un désir de l'amant, mais seulement une espèce de fougue et la passion d'un homme, réduit en esclavage (petulantie speties et servilis hominis perturbatio)", Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon (In Convivium Platonis sive de Amore)*, texte et traduction par Raymond Marcel, Paris Les Belles Lettres 1978 (2ème édition), deuxième discours, chapitre ix, p. 159.





géométrie monadologique de Giordano Bruno où le hastaire tend les pointes des figures à la manière d'une tente<sup>6</sup>, ou encore chez G.B. Alberti où la flèche se voit attribuer le pouvoir de mesurer<sup>7</sup>: la glorification d'Eros est aussi une allusion implicite à son instrument universel. Dans la géométrie du cercle, la flèche est en effet conçue à partir de l'arc – c'est à dire de l'arc du cercle — et de la corde, donc de la distance qui relie les deux points sur cet arc. Pour le géomètre cet instrument érotique possède ainsi une puissance spécifique, élémentaire et opératoire.

Le mode de connaissance mis en route avec l'utilisation par projection de la flèche semble toujours emporter l'adhésion sinon jouir d'une popularité incontestée. L'omniprésence du curseur et du " *scaling* " <sup>8</sup> dans la projection architecturale l'illustre sans difficulté.

Avec ce type de perception et de connaissance, redevable à l'armement en un sens qui n'est pas simplement métaphorique, on entre dans cette période de conditionnement du sujet où il s'agira avant tout de distance et d'accélération. Toute intention réalisée va vouloir entraîner plus ou moins rapidement une forme de tir comme conséquence. Ce genre de pulsion se trouve aujourd'hui éventuellement satisfait par un " clic de souris ".

Mais ainsi nous sommes amenés à parler de la main dont nous vous suggérons tout à l'heure qu'elle devenait la *main de l'œil* dans la sphère des actes de perception principalement optiques ou en tout cas dominés par la vue. Qu'il y ait un rapport entre

<sup>6</sup> Par exemple dans la construction du quinconce: " L'être-cinq est une figure étrangère au cercle, c'est ce qui a été montré grâce à la lumière non véritablement faible du minimum, car le cercle ne se dilue profondément que dans ses racines et par lui-même, uniquement dans ses propres parties, si ces parties se montrent déjà là-bas. Mais afin que tout polygone soit encastré dans le cercle, nous avons fait de ce qui est représenté ici une chose compréhensible grâce à la pointe de la lance d'Arcature ", Giordano Bruno, *Sur la monade, le nombre et la figure, en tant qu'éléments d'une physique, d'une mathématique et d'une métaphysique très secrètes*, édition allemande Elisabeth v. Samsonow (introd. M. Mulsow), Hambourg 1991, p. 83.

<sup>7</sup> Cf. le chapitre " Du terrain et des espèces de lignes " dans les *Dix livres sur l'architecture*: " Et la ligne qui relie les deux extrêmes d'une courbe avec une droite est appelée corde en raison de la même similitude. La ligne tirée du centre de la corde sous des angles égaux des deux côtés jusqu'à l'arc s'appelle flèche. La ligne, qui est tirée du point immobile se trouvant dans le cercle jusqu'à la circonférence s'appelle rayon. (...) " Trad. d'après la trad. allemande de Max Theuer, Darmstadt 1975

<sup>8</sup> Cf. là-dessus l'essai de critique d'architecture de Peter Eisenman, " Moving Arrows, Eros and Other Errors: Eine Architektur der Abwesenheit ", in: U. Schwarz (éd.), (trad. M. Kögl et U. Schwarz), *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur (Aura et excès. A propos du dépassement de la métaphysique de l'architecture)*, Vienne 1995, p. 89-99.





l'armement de la main et l'économie de la perception, cela suppose que la main soit susceptible de retenir l'attention à égalité de condition avec l'œil. Bruno et Campanella considèrent que le fondement de la forme de la connaissance humaine se manifeste dans la main humaine. La décadigitalité entraîne par exemple le chiffre dix des catégories d'Aristote, les dix séfiroths, le système décimal etc<sup>9</sup>. La main constitue le prolongement du cerveau dans le monde, selon Campanella elle guide en quelque sorte les pensées vers le bas-monde et vers la " matière " <sup>10</sup>. La main, c'est évident, *mani* feste la pensée. Plus que l'esprit, la philosophie spéculative matérialiste de la Renaissance reconnaît la main comme l'organe spécifiquement humain qui produit la vie et finalement la culture et l'histoire humaines. La Renaissance se souvient ici de l'*Homo faber* qui représente l'intelligence de la main active. D'une manière décisive et à l'instar de l'œil, la main participe à la prolifération de l'intentionnalité. C'est dans ce but qu'elle a, pour ainsi dire dans un acte archaïque, saisi la canne, (chez Bruno) le " baculus " <sup>11</sup> avec lequel l'on pouvait bien exécuter un certain nombre de choses: montrer, guider, punir, rayer etc. Le baculus qu'il faut toutefois mener par de fins mouvements micromécaniques devient pour celui qui sait écrire une petite chose aux effets les plus puissants: le crayon devient l'outil de tous les outils, la baguette magique d'une infinité d'intentions. Dans un traité baroque intitulé *Mathesis audax* le jésuite Caramuel y Lobkowitz résume le pari des temps modernes: le pouvoir du crayon à l'aide duquel on allait pouvoir voyager dans toutes les contrées du monde, explorer les mers profondes autant que les ciels les plus élevés <sup>12</sup>. Seul un crayon

<sup>9</sup> " La décennalité est le nombre complet et parfait à partir de l'acte humain de compter: ceci résulte d'une donnée qui lui vient de ses doigts. Fort instructivement Moïse a rédigé les cinq livres du Pentateuque en s'adaptant naturellement à l'identité formelle avec les doigts d'une main ", op. cit., p. 149

<sup>10</sup> *Exercitatio manuum in corpora imprimens formas sibi commodas delens incommodas, vocatur Ars: quae Mentis humanae ideas per spiritum in manum, & per manum in materiam, divino quodam modo effundit "*. Thomae Campanellae Calabri O.P. *Realis Philosophiae Epilogisticae Partes Quatuor, hoc est de rerum Natura, hominum Moribus Politica (...)*, à Thobia Adami Francofurti 1623, P.I, Cap. XX, Art. II MANUS, p. 2216; " Tota rerum Natura Manum hominis admiratur, omnia ad suum usum reducentem ". Op. cit., p. 217.

<sup>11</sup> " Est enim instrumentum istud in facultate cogitationis, proportionatum baculo in nostra manu (unde nominis instituti vel melius instituendi rationem habere possis) quo stantes iacentem acervum, dimovemus, diruimus atque dispergimus. Ut nobis castanea é medio glandium, vel é communitate aliarum castanearum determinata prodeat ". Bruno décrit par la fonction du " baculus " une espèce de baguette magique de l'intention universelle, *Ars memoriae, Opera latine conscripta* vol. III, ed. V. Imbriani et C.M. Tallarigo, Naples 1886, reprint Stuttgart - Bad Cannstatt 1961, vol. III, 1ère partie, p. 85

<sup>12</sup> Caramuel y Lobkowitz, *Mathesis audax* (...), Lovanii apud Andream Bouvet 1644; Lobkowitz écrit: " Nil aliud, Lector candide, interlege, quam audacis Calami ductus, mentem audacem exprimentem. Vocetur







serait l'instrument de la *mathesis universalis*. C'est là que l'on perçoit quelque chose du triomphe de la main armée, de la main comme main de l'œil, donc comme une main conduisant le crayon.

En tant qu'outil susceptible de marquer des traces, les traces intelligentes de l'écriture, le crayon se donne à connaître comme la plus petite et par là-même la variante la plus efficace d'espèces plus anciennes de bâtons. Il semble en être du crayon tout comme de l'outil qui remplissait naguère le garage tout entier de Monsieur Zuse et dont on peut aujourd'hui observer qu'il est capable d'effectuer les mêmes fonctions, sinon d'autres beaucoup plus avancées de manière magistrale dès lors qu'il est devenu petit et maniable. Le petit ustensile d'écriture contient implicitement des actes d'explication, de rayure, de trace, qui sont toujours pleinement à notre disposition en tant que fonctions mnémoniques.

L'armement de la main par le crayon comme outil d'écriture fait entrer la main en résonance avec une sphère dans laquelle des bâtons plus ou moins transformés déterminent la structure instrumentale de l'action et de la cognition. D'une manière générale, d'ailleurs fort bien illustrée par l'exemple de l'Olympe chrétien, l'histoire de l'attribution et de l'instrumentation est fondée sur un modèle de représentation à retardement. La présentation du signifiant se trouve différée. C'est ainsi, par exemple, que la charrue à un seul soc sera glorifiée à un moment où des charrues plurisocs tracent les sillons depuis longtemps; le gobelet sera exalté, alors qu'un système fort diversifié et sophistiqué de récipients est depuis longtemps entré dans la réalité quotidienne. La forme primitive de l'outil est présentée au méditant à travers l'attribution des saints comme ce qui est pertinent pour le sacré du point de vue mnémotechnique. Elle lui est transmise comme un écho de *illud tempus*. C'est en elle qu'il aperçoit le commencement d'un nouveau conditionnement. Le sacré *induit* la conscience de la vérité intégrale du nouvel état. Il en résulte qu'au moment où la Renaissance, dans sa logique instrumentale et attributive, se concentre sur l'arc et la flèche, la manipulation liée à cet instrument est déjà entrée dans un stade avancé. La raison qui manie des instruments hautement développés n'en vénère pas moins le principe initial dans ses variantes archaïques.

---

igitur audax illa facultas, quae audaci intellectu concipitur, & editu stylo audaci " p. 1. Armé de son *Stylus audax* — audacieux crayon, Lobkowitz s'en va traverser les océans et enjamber le firmament: " *Stylo & circino armata oceanos penetrat, regiones ultramarinas visitat terrae praecordia indagat, aeris inconstantias examinat, coelos transvolat, errorum colucres sphaeras deracinat, sydera (Solis imagines) perlustrat, ut tamquam apis argumentosa multas praerogativas abstrahat, quas methodo Theologo-Chymicâ sublimes, adtribuat illi, qui omnis imperfectionis expers. AUDACISSIMAM MATHESIN instituo, quae innumerabilia numeris, infinita limitibus ineffabilia voce, invisibilia coloribus adumbrare festinat " ibid.*





Nous allons essayer, à partir d'une certaine configuration de l'outil et de la surface, c'est à dire de l'instrument et de l'intention ou objectivation, de montrer comment l'armement de la main s'est d'abord développé précisément comme manipulation de la pointe, mais aussi que l'énergie évoquée par cet armement s'épanche en même temps dans le pinceau. Cet ensemble d'instruments qui se complètent mutuellement demeure toutefois l'obligé de l'équipement *arc et flèche* comme figure de l'imagination archétypique et par là dominante sur le plan mnémonique ainsi que sur celui de l'économie de la perception.

Nous le savons, la peinture joue un rôle non négligeable pour la genèse des signatures désignant la Renaissance comme époque. Nous avons déjà mentionné la perspective en interprétant l'œil armé dans l'astronomie. C'est pourtant, si l'on suit l'opinion de Panofsky, dans la peinture qu'elle a proprement élu son domicile. La peinture donne l'illusion de la profondeur sur une surface. Alors que la stratégie perspectiviste de l'astronomie consiste à réduire la profondeur de l'espace grâce à un appareil optique macroscopique, la peinture produit cette même profondeur à l'aide de cette même technique de la perception en tant qu'illusion. Il n'est pas malaisé de reconnaître que la spatialité constitue dans les deux cas le problème qu'il s'agit maintenant de traiter à partir d'un cadre nouveau. Nous avons identifié le fait de rester assis, le fait que l'observateur s'arrête, la halte de celui qui émet des regards, comme le présupposé du fonctionnement du parcours optique. Un diagnostic similaire s'impose pour la main consacrée à l'écriture, lorsqu'elle se met à peindre: alors que l'œil vole dans les profondeurs, la main active concentre son travail sur la plan du tableau. Sur toile ou papier, elle caresse doucement la surface avec les poils fins des meilleurs pinceaux. La main perçoit donc la profondeur, alors qu'elle se tient uniquement à la surface et s'y est, elle aussi, en quelque sorte arrêtée. La peinture demeure à l'évidence l'obligée de l'Eros dans cette tension entre la surface et la profondeur. Elle s'exerce pour ainsi dire dans l'imitation d'un rituel hautement érotique. Là comme précédemment, la douceur des manipulations en surface désignent la profondeur des sentiments.

Comme instrument de la production picturale, c'est à dire de la production d'illusions optiques, la réplique de la flèche, du rayon visuel tiré, se trouve réalisé dans le pinceau: alors que le rayon visuel présente une intentionnalité chaude sous la forme d'une pointe aiguisée et dure à l'extrémité avant d'une flèche, la pointe molle et souple du pinceau constitue le symbole d'un rapport de respect envers les profondeurs immaculées.

Si l'armement des sens, comme semble le faire tout armement d'une manière générale, s'inscrit dans une logique de la compensation, cela veut dire, dans le cas du pinceau, qu'une " pointe de flèche " flexible engendre l'illusion de la profondeur maximale. A l'inverse, le rayon visuel avec son tranchant de lance, tend à anéantir la profondeur spatiale et la distance en visant l'identification entre le terme *a quo* et le terme *ad quem*.





la Renaissance, les modes de l'armement sous l'horizon de l'arc-et-de-la-flèche que nous venons de présenter — télescope, crayon, pinceau — doivent donc être spécifiquement mis en rapport avec l'orientation *scripturale* de l'économie de la perception. A partir de là, nous voudrions soumettre le processus de l'écriture en tant que tel à une analyse plus approfondie.

L'histoire médiatique du bâton avec lequel on a finalement appris à écrire montre qu'à l'origine tout signe avait un droit de gravure, d'entaille. Initialement, écrire, c'est graver, entailler, tracer, *arare*, c'est à dire tracer des sillons en vue de la récolte attendue. Par la suite, écrire devient le fait de faire des entailles dans l'argile et la pierre. La graphie était un fossé, il fallait l'exécuter en tant que signe à trois dimensions. L'espace ne peut ainsi entrer dans le stade précaire de la macroscopie et de l'illusion perspective qu'au moment où l'entaille du signe en profondeur est entièrement anéantie<sup>13</sup>, comme c'est le cas pour la transcription de l'écriture cunéiforme. Gwendolyn Leick écrit à ce propos:

" En transformant la plasticité des originaux en des textes uni-dimensionnels et pratiquement dépourvus de sens, l'érudit consciencieux contribue, contre ses meilleures intentions, à les préserver de toute lecture comme lorsqu'ils furent encore ensevelis dans les sables " <sup>14</sup>.

L'acte de " rester en dehors de la profondeur ", réalisé grâce aux bons crayons et surtout grâce aux instruments aux pointes molles comme le pinceau, relève d'un *habitus* de l'**être-arrêté**. Il a été décrit au plan de la technique de l'imagination et de l'économie de la perception comme le présupposé d'une forte présomption de profondeur. Le jeu avec la surface, avec la graphie de la *charta*, du papier indemne ou tout juste caressé, bénéficie d'une manière non négligeable de la qualité initiale de la mine. Le crayon avait en effet la propriété d'un poinçon ou d'un couteau, en tout cas celle d'un fer aiguisé. C'est à dire que moins l'instrument de la nouvelle graphie produit effectivement de la profondeur, moins elle fait de véritables entailles, plus la profondeur colle aux produits réalisés grâce à lui en tant que fantôme mnémonique. Mais c'est ainsi que l'économie de la perception entre dans une nouvelle phase que l'on peut associer à la Renaissance : l'appartenance de l'outil

<sup>13</sup> Cf. également la définition qu'Athanasius Kirchner donne des hiéroglyphes comme " Sancta sculptura ": " nihil aliud est quam Rei sacrae symbolum saxi insculptum ", *Ædipus Ægyptiacus, h. e. universalis Hieroglyphicæ Veterum Doctrinæ Temporum iniuria abolitæ INSTAURATIO (...)*, Ramæ ex Typographia Vialis Mascardi 1652, Tomus III, Cap. I, p. 8.

<sup>14</sup> " By rendering the plasticity of the originals to one-dimensional and practically meaningless texts, the conscientious scholar ensures in spite of his best intentions, that they remain as unread as when they were still buried in the sands ", *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London and New York 1994, p. 5.





d'écriture au sillonage de la charrue et des instruments de rainurage de la terre devient librement disponible dans une période d'imagination virulente. Les outils d'écriture ont émigré, en tant que bâtons *chargés*, dans la sphère symbolique d'un autre objet archaïque, c'est à dire dans l'empire de la **flèche**. A la Renaissance, la vieille concurrence entre paysans et chasseurs/guerriers évolue au profit de ces derniers. La charrue abdique et s'efface devant une version libre, mobile et légère d'un bâton spécifiquement aiguisé. Cette canne doit être pensée comme un potentiel tendu enserré entre l'arc et la corde auquel un retrait minimal de la main garantit, dans l'acte de la tension, un maximum de portée potentielle. La " main retirée " n'est évidemment rien d'autre que la main arrêtée, la main du mouvement imperceptible, presque micromécanique.

La Renaissance produit la configuration de sa conscience grâce à un montage d'armes opérant en surface, devant, sur et derrière elle. Ces armes exécutent précisément ce jeu avec un minimum de " devant " ou de " derrière ", comme autant de variations d'une archaïque écriture en profondeur nouvellement interprétée. Dans les disciplines de l'avant-garde épistémologique — l'astronomie et la peinture — l'on souffle ensemble des systèmes scientifiques raffinés en faisant appel à des voiles d'une pan-optique fantasmagorique dessinés au crayon tendre. Dans l'art qui caractérise néanmoins la Renaissance un genre demeure cependant redevable au culte plus ancien de l'instrument: il s'agit de l'*ars secandi* — l'art de couper — l'anatomie. Alors que tous les arts de la Renaissance se ruent, à partir de la primauté du visuel sur l'arrangement de la profondeur par les techniques de l'imagination, il semble qu'avec l'anatomie se produise une rechute dans l'usage prémoderne de la pointe. Pourquoi, à la Renaissance, est-il impossible de renoncer à la maîtrise du corps par le couteau, la coupe en profondeur ? Si l'œil bien exercé du lecteur devient le point de référence inaccessible de toute activité cognitive, alors le corps devient une masse excédentaire. Si l'Eros devient l'affaire des opticiens, alors la corporalité ne sera plus à traiter que sous le titre d'une phantomatologie. Le corps tombe en dehors de la réorganisation de la perception en tant qu'il est le surplus indéterminé où l'on se contente tout de même de l'œil et de la main. En tant que vestige d'un temps chthonien toujours déjà révolu, le corps reste curieusement en arrière. Et parce qu'il se refuse à la nouvelle fête de la surface et ne peut s'évanouir dans cette logique, on ne peut avoir de prise sur lui qu'avec l'instrument d'hier, le CULTER, l'archi-instrument, l'outil principal de l'agriculture qu'il s'agit de dépasser.

En vérité, le processus de l'écriture et l'usage du scalpel ne diffèrent que très peu l'un de l'autre. Comme procédure analytique, donc dissolvante, séparant les membres les uns des autres, l'**ars secandi** constitue le noyau de la grammaire, donc de cette manière de regarder l'écriture qui a décidé d'élucider les fonctions de la production du sens. La décomposition du *corpus* en ses *membra* est peut-être bien moins un événement





indiquant une révolution physiologico-médicale que l'une des conséquences qu'entraîne la victoire totale de la pointe et de l'écriture.

Dans son livre *La chair et la pierre*, Richard Sennet propose l'hypothèse selon laquelle la lecture ferait monter la température du corps et que ceci pourrait être une raison latente du fait que l'on ait conçu l'occupation d'écrire dans l'antiquité comme étant une chose d'une extraordinaire importance<sup>15</sup>. Le plaisir d'agir aurait ainsi pu être renforcé grâce au réchauffement que procure le traitement des hommes par l'écriture. Si l'on admet le réchauffement comme indice d'une certaine érotisation, rien n'empêche alors de mettre en parallèle l'économie de la perception et l'économie érotique: ce n'est pas à titre gratuit qu'Eros devient le patron de la nouvelle façon d'être à la Renaissance. La chaleur érotique est réinvestie dans la lecture, le côté avant se réchauffe dans la confrontation avec la surface magique. L'interaction ne signifie plus le processus de la rencontre entre deux êtres humains mais le rapport à l'instrument, à l'armature du sens. La sensualité s'écoule dans l'instrumentation. Ce sont surtout la concupiscence des yeux et la sensibilité tactile de la main qui exigent leur satisfaction à l'aide de dispositifs appropriés.

Si le tir remplace le sillonage considéré comme une auto-interprétation fossile, Eros commence une nouvelle carrière comme dieu de l'individualisation à la Renaissance. La fête d'Eros nous montre qu'il a maintenant, libéré de la pénétration corporelle en profondeur, conquis un empire virtuel et artificiel d'où il maîtrise les formes d'organisation de la sensualité. L'arc et la flèche servent ainsi d'instrument symbolique de l'individualisation en tant que le *terminus à quo* et le *terminus ad quem* sont ici à la fois détachés l'un de l'autre et agissant désormais comme tension extrême, comme différence. C'est à la Renaissance que l'on commence à mettre en œuvre un tel concept d'individualité, c'est à dire de l'Un contre l'Autre; on se sert pour cela d'autres outils, plus efficaces: ce sont les armes à feu chargés de poudre noire.

<sup>15</sup> R. Sennet, *Fleisch und Stein*. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation (Le corps et la ville dans la civilisation occidentale) (trad. de l'américain par Linda Meissner) Berlin 1995, p. 45 (La nudité dans l'antiquité).

