

# Figures du géant, des Lumières à nos jours

Jean Clair

REVISIONES

Revista de crítica cultural

**Figures du géant, des Lumières à nos jours**

(Las figuras del gigante, de la Ilustración a nuestros días) es el texto de la conferencia presentada por el autor en mayo de 2008, en las XI Lecciones de Poética de la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo (Universidad de Navarra).

**Figures du géant, des Lumières à nos jours**

(The image of the giant. Since the Enlightenment until modernity) was read by the author in May 2008, at the University of Navarre (XI Lectures of Poetics of the Félix Huarte Chair).

**Jean Clair**

Études aux Lycées Jacques Decour et Carnot à Paris, Faculté des lettres et sciences humaines à la Sorbonne et Institut d'Histoire de l'Art, Fogg Art Museum de l'université Harvard (EUA). Docteur ès lettres, Doctor of Philosophy in Art.  
Conservateur assistant des Musées de France (1966-69),  
Conservateur au Musée national d'art moderne (1969-79),  
Professeur à l'École du Louvre (1977-80), Conservateur du cabinet d'art graphique du Musée d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (1980-1989), Conservateur général du Patrimoine (1989), Directeur du musée Picasso (1989-2005),  
Directeur de la Biennale de Venise, Italie (1994-1995).  
Lauréat de la fondation Fritz Winter (1988), prix Psyché (1992),  
Médaille de l'histoire de l'art de l'Académie d'architecture (1993).  
Lauréat de la Fondation Cino del Duca (2007).  
De l'Académie française (depuis le 22 mai 2008).

Jean Clair,  
«Figures du géant,  
des Lumières à nos jours»,  
*Revisiones*, n.º 6 (2010), pp. 9-26.

Dans les bras de la terre avec délice le Titan sommeille et songe  
Et Cerbère, Cerbère même, le jaloux, boit et s'endort.  
Hölderlin, *Le Pain et le Vin*

C'est au courant du XVIII<sup>ème</sup> siècle que la figure traditionnelle, antique ou populaire, du géant devient une figure majeure de la pensée des Lumières. C'est Gulliver en littérature, c'est aussi Micromégas. Mais la peinture en offre la représentation la plus saisissante avec *le Colosse* de Goya, dominant de sa masse le petit peuple des terriens. Il est clairement désigné comme un lunatique, par le croissant de l'astre qui domine sa tête. Figure d'épouvante pour la masse des humains, c'est aussi une figure du déséquilibre spirituel ou mental pour l'individu. Dans un temps où se réduit le pouvoir du monarque, tandis que grandit le pouvoir des machines, les géants incarnent la toute-puissance technique dans le nouveau corps social mais aussi la dévastation dans les êtres singuliers qui le composent.

Car *le Colosse* de Goya est aussi un avatar de son *Saturne*, dévoreur d'enfants, ogre et monstre, solitaire et acédiaque, comme l'était son prédécesseur médiéval, Satan.

Cette figure connaîtra au XX<sup>ème</sup> siècle une étonnante postérité: les meneurs d'hommes, dictateurs, leaders, prendront volontiers l'apparence de géants qui, dans un premier temps, sont dépeints guidant les travailleurs vers la lumière, mais par la suite qui les conduisent à la ruine, en les écrasant sous leur stature. Défile alors une étonnante galerie de monstres, où l'on reconnaît, représentés par les plus grands peintres, de Klinger à Grosz, de Kubin à Sironi – Mussolini, Staline, Hitler... Prolifèrent en même temps, dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, les figures de la folie, du déséquilibre, de la chute, symboliques elles aussi de l'*hybris* de la modernité.

\*

Les géants sont nés de la terre, Gaïa, c'est ce qu'indique l'étymologie de leur nom en grec, *Gegeneis*, engendrés par Gê, Gaïa. Ils sont fils de la Terre et d'Ouranos, le Ciel.

Ce sont des entités primordiales, puissantes, gardant parfois de leurs origines des traits animaux primitifs, une chevelure hirsute, un seul œil ou des bras multiples, des membres inférieurs en forme de serpent par exemple. Parmi eux il y a les Titans, les Cyclopes et les Cent Bras. Ce qui les réunit, c'est une commune haine des Dieux, qu'ils affrontent dans des Gigantomachies. Zeus en viendra à bout, et emprisonnera les Titans dans le Tartare, au fond des Enfers. Les géants sont ainsi imaginés habiter, volontiers habitent sous les montagnes et particulièrement les volcans. L'un des épisodes les remarquables de ces luttes entre les puissances primitives et les dieux est celui où Ouranos, le père archaïque, sera châtré par Cronos, le plus jeune des six Titans, qui deviendra plus connu sous le nom de Saturne.

Là où les Olympiens incarneront le plus souvent la mesure et la raison, proches des humains, les Géants incarnent la démesure et la violence, une représentation du *deïnos* et de l'*hybris*. Ils sont une figure originelle, terrible, démesurée, horrible de la puissance première, toujours prête à resurgir, lorsque ils s'échappent du Tartare où ils sont enfermés, et que les Dieux ne les contrôlent plus.

Dans l'histoire culturelle, après l'Antiquité, il y a beaucoup de géants, mais, ils sont le plus souvent débonnaires ou domestiqués, chez Rabelais par exemple dans son Gargantua et dans son Grandgousier. Ils sont très présents dans les contes pour les enfants, mais souvent assez inquiétants. Ce semblent être des représentations des pulsions primitives de l'enfance, qui nourrissent toutes, Freud l'a rappelé, des rêves de toute-puissance, de domination folle, des désirs infinis, pervers et polymorphes. Tel est le géant qui chausse les Bottes de sept lieues ou pire encore l'Ogre, de Charles Perrault.

La culture chrétienne semble en revanche ne vouloir connaître du géant que ses formes les plus paisibles, bienveillantes et protectrices.

Ainsi Christophe, le Christophore qui fait traverser les eaux à l'Enfant posé sur ses épaules. Le Moyen Âge à son plein avait aussi imaginé que toute époque à venir serait celle d'une génération de nains qui, pour avancer, devraient se jucher sur les épaules des géants qui les avaient précédés. C'est Bernard de Chartres, au XIII<sup>ème</sup> siècle, qui avait créé cette image saisissante, pour lequel le géant était Aristote. Ces *Nani gigantum humeris insidentes*, on les retrouve sur les vitraux de la cathédrale de Chartres, sous la forme des quatre Évangélistes perchés sur les épaules des prophètes de l'Ancienne Alliance.

Ainsi cette image où les Anciens sont des géants et les Modernes sont des nains illustre-t-elle un rapport au passé, profane ou religieux, qui a dominé la culture de l'Occident pendant des siècles. La perfection, ou du moins un âge qui, pour n'être pas un Âge d'Or, est un âge dépositaire des prototypes, est derrière nous. L'histoire des hommes est une lente décadence par rapport à une vérité primitive.

À quel moment ce rapport s'inverse-t-il, qui verra dans l'idée du progrès le moteur des actions humaines, et qui fera du futur le modèle à suivre, et du passé le souvenir à détruire? Il est de fait que, dans la foulée des idéologies révolutionnaires, le géant n'est plus celui qui, pareil à Saint Christophe, permettait à l'Enfant de traverser les eaux, ni le Prophète haussant la vue des nains que nous sommes, mais l'Ogre cannibale qui, Père des peuples, ne les engraisse que pour mieux les dévorer, pareil au Titan Cronos, l'émasculateur des dieux anciens. Le géant n'est plus le Grand Ancien qui, par sa force, permet à l'homme actuel de découvrir la vigueur de la tradition, mais la force brutale destinée à faire du passé table rase et à entraîner les hommes, devenus une masse de petits nains identiques, vers la catastrophe finale.

\*

Les temps modernes verront dans la station droite de l'homme autre chose que ce qu'y avait vu Isidore de Sé-

ville dans son étymologie fantaisiste du mot *anthropos*, la faculté donnée à l'homme de regarder vers le soleil. À la Renaissance et à l'Âge classique, devenu Maître et dominateur de la Nature, l'homme en est aussi la mesure et l'élan. De Vitruve à Michel Ange, de Michel Ange à l'écorché de Houdon, l'homme est la mesure du monde et il est mesuré par le monde. Microcosme, il est la mesure du cosmos et il est à sa mesure, et ces mesures sont dans les proportions mêmes de son corps.

La station droite, chez les Modernes, devient ainsi peu à peu le signe d'une domination: c'est pouvoir regarder de haut le reste de la Création.<sup>1</sup> À la suite de Goethe,<sup>2</sup> il en est ainsi chez Herder<sup>3</sup> et chez Marx: l'homme dans le monde est «l'homme réel, corporel, debout sur la terre solide et bien ronde, l'homme qui inspire et expire toutes les formes de la nature».<sup>4</sup>

Je m'attarderai ici sur une image très particulière de géants, qui nous concerne de plus près, celle qui se forge innocente au temps des Lumières, puis qui devient fort inquiétante avec le Romantisme, avant de se dresser de toute sa hauteur meurtrière dans les révolutions politiques du *xx<sup>ème</sup>* siècle lorsque la posture classique et néoclassique finira par se transformer en gesticulation et en démesure.

D'où est venue cette transformation? Du moment peut-être où le regard cosmologique vers le haut s'est associé à un regard historiciste et progressiste vers l'avant. C'est l'Histoire en effet, à laquelle on attribue désormais un sens, qui va orienter la marche de l'homme, et cette marche, qui va bientôt devenir une marche forcée, viendra d'abord contrarier puis finalement détruire le regard humain qui se tournait vers le haut.

Dans les années Trente, tous les chants de marche de la jeunesse supposée régénérer l'homme ancien et faire advenir en lui l'homme nouveau, qu'ils fussent *Hitlerjugend*, pionniers soviétiques ou *Balilla* fascistes, reprendront le même thème qui se chantait dans cette ballade des *Wan-*

*dervogel*: «Frère, ne laisse pas pendre ta tête! / Tu ne pourrais voir les étoiles, / Regarder vers le haut, foncer vers l'avant...»<sup>5</sup>

Les nus héroïques et surdimensionnés de Arno Breker dans les années 30, ne gardent rien en eux de la mesure et de la plénitude de l'homme de Houdon deux siècles auparavant, fût-il un écorché. Mais ce dernier ne tirait-il pas sa plénitude du fait que, même à l'état d'écorché, il demeurait harmonieux, mesuré et réglé, comme la figure d'un Saint Barthélémy présentant à bout de bras la peau de son martyr? Le nu géant de Breker, supposé incarner l'Homme nouveau, n'est pas un écorché, c'est à l'inverse contraire une parfaite surface lissée. Mais cette surface n'est plus qu'une peau sans intérieur, une pellicule creuse, vide de tout contenu. Cette enveloppe vide, cette variation guerrière sur l'*Homo bulla*, illustre parfaitement l'inquiétante esthétique des régimes totalitaires, antireligieux et habités par le souvenir des Titans.

\*

L'image qui inaugure à cet égard les Temps modernes, qui nous fait basculer de la mesure dans la démesure, dans l'impossibilité de trouver une mesure commune à l'homme et au monde, un rapport mesurable entre microcosme et macrocosme, pourrait être celle qu'imagine Swift dans ses *Voyages de Gulliver*, et que Grandville a représentée, pareille à Antée, le géant mythologique, portant le monde.

C'est un géant lui aussi, mais son l'existence est encore sans grand mystère. Plutôt que poser un problème métaphysique, le géant imaginé par Swift est une fiction destinée à poser un problème moral et politique. La grandeur n'est ici qu'une illusion d'optique, selon le bout de la lorgnette par laquelle on le regarde. Géant au pays des Lilliputiens, Gulliver est un lilliputien au pays des Géants. C'est que sa taille réelle est magnifiée ou diminuée, par un

effet de loupe ou de microscope, par rapport aux tailles vues à l'œil nu des choses et des êtres du lieu dans lequel il a été projeté. La taille d'un être est relative, dit Swift, au système de coordonnées dans lequel il s'inscrit: «Les philosophes ont raison de nous dire que rien n'est grand ni petit que par comparaison.»

Nous sommes entrés subrepticement dans le règne du relativisme des mœurs, des idées, des cultures même. À l'intérieur d'un système donné, le rapport des tailles des objets et des êtres qui l'habitent, est invariable et seul un être venu d'un autre monde peut donner l'idée de la relativité de ces tailles. C'est une convention qui nous permet de donner une mesure aux objets et aux êtres vivants.

Après tout la grande *mesure*, au sens mathématique et au sens social du terme, de la Révolution de 1789, c'est, non seulement d'avoir diminué les statures avec la guillotine, une *deminutio capitis* qui retirait au double corps du Roi son pouvoir absolu, c'est d'avoir en même temps défini un étalon, le mètre, déterminé de manière arbitraire comme portion du méridien mesuré sur la planète appelée Terre. L'absolutisme du Roi a cessé d'être le jour où il a été raccourci. Si la même mesure était calculée sur le méridien d'une autre planète, Sirius ou Saturne par exemple, l'étalon calculerait les mêmes rapports de proportion, mais ne mesurerait pas les mêmes longueurs.

La chose importante est bien celle que note Swift débarqué à Lilliput: «la taille ordinaire des gens du pays est un peu au-dessous de six pouces; tous les autres animaux aussi bien que les plantes et les arbres, sont à l'égard des hommes dans la même proportion qu'on observe entre ces objets et nous».<sup>6</sup> Les chevaux, les bœufs, les moutons, les oies, les insectes, les puces d'un monde lointain se distribuent selon des proportions identiques à celles que l'on mesure sur notre planète.

C'est la présence incongrue, hors d'échelle pour le monde considéré, disparate, pour user du mot de Goya,

d'un Gulliver, imposant un étalon de mesure différent, qui laisse supposer que nous sommes dans un univers différent du nôtre, et non pas dans le même monde simplement observé à travers une longue-vue, tantôt du bon et tantôt du mauvais côté.

«Nos concepts sur la grandeur sont d'habitude purement relatifs», écrira D'Arcy Thompson, le génial auteur de *On Growth and Form*. «Si nous qualifions un objet de grand ou de petit, c'est en nous référant à ce qu'il a coutume d'être. Ainsi parlera-t-on d'un 'petit éléphant' ou d'un 'gros rat'. Nous supposons que la question de taille ne sous-tend pas de différence d'une autre essence ou d'une autre importance. Lilliput et Brobdingnac sont identiques selon que nous les observerons d'un bout de la lorgnette ou d'un autre.»<sup>7</sup>

Le monde de Lilliput comme celui de Brobdingnac s'ordonne rigoureusement sur une conception du monde, en usage dès le Moyen Âge, et jusqu'à la fin du *XII<sup>ème</sup>*, celle de la *Scala naturae*, la grande échelle des êtres, selon laquelle les créatures se disposent selon différents degrés en nombre infini, des plus humbles, et parfois des plus invisibles à l'œil nu tant elles sont infinitésimales, jusqu'aux plus évoluées. Dans l'imagination populaire, et dans la littérature, cette gradation majestueuse d'une complexité croissante des organismes, sera comprise généralement comme une simple échelle des grandeurs, de l'éléphant jusqu'au ciron, du plus grand au plus petit des représentants du monde animal. Sans aller dans la théologie, contentons nous de dire que dans cette chaîne des êtres, la sagesse est de garder sa place. La plénitude et la continuité sont deux qualités essentielles de cette échelle. Elle est pleine, elle est sans rupture. L'homme y a son juste milieu.<sup>8</sup>

Alexander Pope, dont Swift fut l'ami, dans son *Essay on Man*, fut le poète le plus précis de cette grande chaîne fondée en harmonie, où l'homme est à sa juste place

Vast chain of being which from God began  
 Natures ethereal, human, angel, man,  
 Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,  
 No glass can reach from Infinite to Thee,  
 From thee to nothing.<sup>9</sup>

On est loin ici de l'inquiétude évoquée par Pascal où l'homme n'est qu'«un monstre incompréhensible», saisi de vertige entre les deux abîmes. Cette concaténation des êtres animés et inanimés, est la plus harmonieuse des chaînes possibles dans le meilleur des mondes possibles.

Voltaire en France, bien qu'admirateur de Pope, au point qu'il eut le projet de traduire son *Essai*, dénoncera cependant cet optimisme généralisé, lui préférant une loi de la Nature, à l'échelle du Cosmos où l'homme trouve sa place naturelle dans la grande chaîne des êtres tendue par la Providence, entre le *micron* et le *méga*,

La morale uniforme en tout temps en tout lieu...  
 C'est la loi de Platon, de Socrate et la vôtre.  
 De ce culte éternel la Nature est l'apôtre  
 Cette souveraine en Europe, au Japon,  
 Inspira Zoroastre, illumina Solon...

Si elle vaut au Japon comme Europe, sans doute vaut-elle encore aux confins de l'univers, sans doute est-elle universelle, jusqu'à se vérifier dans des planètes lointaines comme Sirius ou Saturne. C'est ce que Voltaire montrera dans son petit conte de *Micromégas*, dix ou quinze ans après Gulliver; du microscope et des petits animalcules découverts par Leeuwenhoek dans son microscope jusqu'à la longue-vue de Newton, découvrant un univers qui n'a pas de limite dans l'immensément grand comme il n'en a pas dans l'immensément petit. Démontrant donc qu'il n'existe pas de taille absolue dans l'univers, l'échelle des êtres est déployée entre le micron et le méga, l'univers est gouverné par des créatures semblablement raisonnables quelle que soit leur taille: quand même apparaîtraient ils

comme des «mites» ou des «atomes intelligents», ces micro-organismes, capables de mesurer et de propager leur espèce, nous rappellent, avec Swift, qu'«il ne faut jurer de rien sur la grandeur apparente».

Si l'on peut admirer, comme le font Pope, Swift, la diversité des espèces animales, «il faut reconnaître qu'il existe cependant, écrit Stephen Jay Gould,<sup>10</sup> des limites à la structure des organismes. Ils adoptent la meilleure des formes possibles en fonction des forces fondamentales – la pesanteur par exemple – qui agissent sur eux».<sup>11</sup> La simple géométrie établit ainsi une corrélation absolue entre la taille et la forme. Puisque le volume évolue en fonction du cube de la longueur (longueur × longueur × longueur) alors que la surface n'augmente qu'en fonction de son carré, donc que le volume augmente beaucoup plus rapidement que la surface, il résulte, par exemple que les os des gros animaux augmentent en épaisseur disproportionnellement pour parvenir à la même résistance relative que les os fins d'une créature de petite taille. Autrement dit, un géant comme Gulliver, dont la conformation, est identique à la forme d'un homme de taille normale dont il ne serait que la projection agrandie, s'effondrerait en réalité sous son poids. Inversement les Lilliputiens auraient une configuration physique qui les rendraient semblables, non à des hommes en réduction mais à des insectes, avec des pattes d'asphodèle ou d'araignée qui, au lieu de marcher sur des jambes, ramperaient ou sauteraient...

Nous sommes prisonniers en quelque sorte de notre taille, de la forme de nos membres, etc., soumis que nous sommes à la pesanteur. La forme d'un être vivant n'est pas relative à l'instrument qui mesure sa longueur, elle est absolue, conditionnée par les forces physiques de son milieu. Un être d'une planète où la gravité, ou les gaz de son atmosphère, seraient différents des nôtres, auraient une configuration physique, une hauteur, etc., toutes différentes des nôtres.

Ces considérations sur les forces physiques agissant soit à la surface d'un corps soit s'exerçant uniformément sur la masse d'un corps, ont en fait été tirées de la physique des corps solides pour être appliquées à la physique des corps vivants. C'est l'étude de la résistance par exemple, d'un édifice métallique, variant selon la section transversale des poutrelles dont il est composé, ce sont ces expériences de mécanique élémentaires de l'art de l'ingénieur qui ont été appliquées à la biologie, par Herbert Spencer, en 1847,<sup>12</sup> en particulier, pour démontrer que la forme et la taille d'un être humain sont impérativement mesurés par des forces physiques qui vont de la pesanteur à la tension superficielle, ou à la viscosité des membranes, etc.

\*

Ce passage de la mesure arithmétique à la nécessité biologique, cette métaphore de l'être humain soumis aux lois d'une physique du vivant, me paraît capital, parce qu'il nous fait basculer de l'univers de l'homme-machine, de l'être humain considéré comme un mécanisme – du chien réglé comme une horloge de Descartes, jusqu'à l'Homme-machine de La Mettrie en 1747 –, à l'univers de la machine considérée et expliquée comme un homme, fonctionnant comme un organisme humain.

Fixe, tout au long du Moyen Âge, la grande échelle des êtres deviendra évolutive à l'âge baroque, avec Leibniz, mais surtout au romantisme, avec Schelling et les *Naturphilosophen*. Peu à peu, le savoir des biologistes va venir modifier, bousculer, puis ruiner totalement l'idée d'une fixité de l'échelle des êtres qui avait couru d'Aristote à la fin du Moyen Âge. L'échelle se met en mouvement, permettant d'infinis passages des espèces, des genres, et ouvrant la voie à l'idée de l'évolution.

C'est à l'occasion de ce renversement de perspective, passer non plus du vivant à l'inerte, mais de l'inerte au

vivant, que naît le besoin de comparer les machines elles mêmes, créatures inertes, à des êtres vivants et surtout à des êtres humains, en quelque sorte d'anthropologiser la machine même, de métaphoriser la mécanique en créature animée.

L'image naît au cours de la révolution industrielle, grandit dans les fantasmagories romantiques – toutes ces machines ou ces bêtes humaines baptisées, comme «la Jenny», de noms de femmes – et s'enrichit encore, à l'aube du xx<sup>ème</sup> siècle, avec les «machines (dites) célibataires» de Man Ray, Picabia, Duchamp et de tant d'autres.<sup>13</sup>

La machine à vapeur, la locomotive, mobile et chaude comme un organisme infatigable et tout puissant, sera l'objet de maintes rêveries, et de maints cauchemars, dont le motif industriel remplace le vieux motif antique du cyclope ou du géant. C'est ainsi en hommage à Goya que le poète Villiers de l'Isle-Adam, dans un poème intitulé, *Esquisse à la manière de Goya*, va décrire la machine comme une métaphore semblable à celle d'un *disparate*, comparant explicitement la Machine au Colosse:

Admirons le colosse au torride gosier,  
Abreuvé d'eau bouillante et nourri de brasier  
Cheval de fer que l'homme dompte!  
[...]  
Quand il fait lourdement onduler ses wagons  
Le soir dans la campagne avec un bruit de gonds,  
Fauve cyclope des ténèbres  
On croit voir léthargique une hydre du chaos  
Qui revient sous la lune étirant ses grands os  
Et faisant valoir ses vertèbres<sup>14</sup>

La gravure de Buhot, mêle dans son imagerie, et cette évocation d'un pouvoir colossal et l'envol dans les cieux de créatures fantastiques comme celle qui trouble le sommeil de la Raison dans la fameuse gravure de Goya.

Dans une autre gravure encore, cette fois de Gustave Doré en 1861, la locomotive est vue comme un cauchemar

à la Füssli, monstre de métal et de feu venant troubler le songe du bourgeois.

Et lorsque Grandville entreprend d'illustrer Swift, il campe un géant qui n'est pas viable au regard de la biologie, mais qui affiche cependant, dans ses membres, dans son ossature, une vigueur comparable à celle de ces organismes de métal qui commencent de peupler le nouveau monde industriel: il est le contemporain exact des marteaux-pilons solidement campés sur leurs pattes qu'on voit se dresser au Creusot ou ailleurs. Eux-mêmes sont contemporains des géants Fafner et Fasold qui, dans *l'Or du Rhin* de Wagner, en 1854, construisent le château du Walhalla. Ces machines sont décrites alors, dans la littérature du temps, comme «colossales» ou «cyclopéennes», à l'image d'organismes animés.<sup>15</sup>

La biologie prend cependant sa revanche là aussi sur la philosophie: si le géant de Swift, à cette échelle, serait paralysé par son propre poids, à l'autre bord de la grande échelle des êtres, les malheureux nains soumis au fouet d'Alberich, étant donné leur taille minuscule, n'auraient aucune chance d'extraire, armés de pics, les métaux précieux exigés par leur maître: la force de frappe d'un enfant n'est en effet que le 1/32<sup>e</sup> de celle qu'un adulte de taille normale peut déployer...<sup>16</sup>

Le célèbre biologiste Haldane, l'inventeur de la «soupe primitive», méditant à son tour sur les lois de la biologie, de la vie animée, qui ne sont pas celles de la simple arithmétique inanimé, constate que, pour chaque type d'animal, chaque forme d'organisme vivant, il y a une taille optimum, au delà de laquelle les fonctions vitales ne peuvent plus s'exercer. Il se permet en conclusion de son étude, d'étendre sa réflexion à ces organismes particuliers que sont les sociétés humaines et leur organisation, et conclut plaisamment qu'aux yeux du biologiste, le socialisme est largement un problème de taille. Un petit État de la taille d'Andorre ou du Luxembourg pourrait se gou-

verner aisément selon un système socialiste de production nationalisée, mais il ne lui est pas plus facile d'imaginer un Empire Britannique ou des États Unis complètement socialisés que d'imaginer un éléphant faisant des cabrioles ou un hippopotame sautant des haies.<sup>17</sup> Nous reviendrons sur cet aspect à propos du Léviathan de Hobbes.

\*

De cette «vie des formes» en perpétuelle évolution, Diderot sera l'un des premiers à tirer les conséquences politiques.

Evoquant l'hypothèse d'une sorte d'état poreux ou plastique des êtres qui ferait qu'il serait impossible de leur assigner des frontières, il se risque à avancer l'idée d'un transformisme:

Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature...<sup>18</sup>

Sans doute l'idée s'inscrit-elle dans l'imagination ancienne d'une grande échelle des êtres et de sa plénitude: «Tout tient en nature et il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne», dit d'Alembert, mais, distinction capitale, il précise: «rien n'est de l'essence d'un être particulier, il n'y a aucune qualité dont aucun être ne soit participant [...] toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu...», mais une idée proprement révolutionnaire commence de s'imposer: disparaît ici la notion d'individu. Il n'y a pas d'individu, «Il n'y en a point, non il n'y en a point», insiste d'Alembert. «Il n'y a qu'un seul et grand individu, c'est le tout...» D'autre part, croire à ce transformisme incessant, imaginer ces métamorphoses

continues des différents règnes, ce n'est plus redouter ou nier l'apparition de l'étonnant, de l'effrayant ou du terrible, c'est guetter plutôt, c'est espérer peut-être l'apparition du monstre qui n'est jamais l'apparition de l'unique mais l'émergence du possible: «si l'homme n'est qu'un effet commun, le monstre n'est qu'un effet rare».

La science du vivant, la biologie, selon Diderot, qui a l'intuition géniale qu'elle va bientôt supplanter la physique comme science directrice, semble d'une part se retourner vers la tradition philosophique inaugurée par le Léviathan de Hobbes, comme on le verra. Mais d'autre part elle annonce le romantisme, et singulièrement le romantisme germanique, en esquissant une sorte de pansensibilité psychique, tissant des liens continus, des passages et des métamorphoses entre les genres et les éléments. Elles annoncent Novalis et l'âme des plantes, elles préfigurent, les notions de *Weltseele*, de *Umwelt*, d'*Innenwelt*, etc.

Surtout, elle réintroduit, dans un monde où la mesure classique l'avait chassée, la figure désirable, tout à la fois terrible et fascinante, du monstre.

La mythologie antique avait connu les géants, mais chez les Grecs, l'apparition du géant est rare et elle est liée toujours à la manifestation du non-humain en l'homme:

Dans les poèmes homériques, les personnages dont la taille est sans rapport avec les normes humaines sont d'aspect effrayant, et leur comportement est monstrueux: les Lestrygons, hommes et femmes, sont semblables aux Géants et ont des pratiques anthropophages, comme le Cyclope Polyphème, lui-même d'une taille prodigieuse et monstrueuse.<sup>19</sup>

Le romantisme fait au contraire entrer l'*hybris* antique comme une composante essentielle de la modernité. Le monstre et le cannibale remplacent le paisible Gulliver et l'habitant de Sirius. Arthur Lovejoy, le grand historien de la grande chaîne des êtres, citant Schleiermacher, l'auteur des premiers manifestes du préromantisme dans ses *Reden*

en 1799 et ses *Monologen* en 1800, relève le fait qu'il s'agit, selon l'auteur, dans cet appétit et dans cette curiosité insatiables du Romantisme, de plonger au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, de «vouloir prendre possession du monde tout entier»,<sup>20</sup> une frénésie à vouloir manger tout l'univers. L'appétit romantique se fait volontiers Ogre lui-même, chausse les Bottes de sept lieues pour être désormais en tout lieu à tout moment présent, et engloutit tout ce qu'il peut avaler.

Il y aura une glotonnerie désormais de la sensibilité et de l'intelligence, qui s'affirme aussi bien dans la recherche des drogues et des paradis artificiels que dans la passion de se rassasier dans la quête infinie des savoirs, jusqu'à la forme bouffonne qu'assumeront, dans le roman de Flaubert, Bouvard et Pécuchet.

En même temps, on tourne le dos à l'universel pour cultiver le singulier, la particularité individuelle, voire la différence nationale et raciale. L'abondance de la chaîne des êtres, il faut désormais la rechercher dans l'abondance de la différence, dans tout ce qui est potentiellement présent dans la nature et dans la nature humaine, y compris l'étrange, le grotesque, le monstrueux, le sublime, l'effrayant. Non plus «la nature est partout la même» mais au contraire, la nature se diversifie de toutes les façons possibles.

Sans doute ce côté insatiable, cet appétit, cette soif de plonger dans l'inconnu pour y trouver du nouveau, voire du monstrueux, n'était pas absent de l'imagerie des Lumières. L'un des aspects inquiétants, dérangement, troublants à nos yeux de la manipulation arithmétique à laquelle se livre Swift dans *Gulliver*, c'était par exemple la rupture de la perspective classique, la disparition de ces règles qui nous permettent d'appréhender le monde par les sens mais de manière sensée, en le rendant compréhensible et éventuellement aimable, voire attirant.

Lorsque Gulliver à Brobdingnac est pris comme un jouet un poupon à qui la nourrice va donner la tétée, on ne

sait trop ce qui l'effraie le plus, d'être avalé par le marmot, ou de devoir contempler le spectacle:

... Jamais objet plus révoltant ne s'était offert à ma vue. Je ne sais comment décrire ce sein monstrueux. Qu'on se figure qu'il avait six pieds de saillie et au moins seize de circonférence. Le mamelon était gros comme la moitié de ma tête, et sa couleur et celle des alentours était nuancée par tant de taches et de boutons, qu'il n'y avait rien de plus hideux [...]. Les belles peaux de nos dames ne nous semblent telles que parce qu'elles sont dans nos proportions; et en effet, vus au microscope, les traits les plus frais et les plus unis paraissent grossiers et mal colorés.<sup>21</sup>

Mais cette expérience de Gulliver est vécue comme une expérience de physique amusante, de miroirs déformants, d'anamorphoses que la raison ramène à la compréhension. Chez les Romantiques, elle devient expérience existentielle, centrale, cruciale.

Dégoût donc, ouverture du spectre des sensations jusqu'à l'ignoble et au grotesque. Mais aussi terreur. La diminution de la taille entraîne d'autres risques, en particulier d'être dévoré par qui est devenu plus gros que vous. Parmi les êtres vivants, règnent non pas l'harmonie de la raison mais les pulsions de l'anthropophagie. Après l'épreuve de la nourrice, Gulliver subit celle, plus dangereuse, du rat qui s'apprête à le dévorer.

L'épisode du gros rat mangeur des petits hommes aura une postérité. Il se retrouve dans beaucoup de récits pour enfants. L'exemple le plus connu est chez Lewis Carroll: c'est la petite Alice qui, au cours de ses traversées, croise une souris. Mais les souris ne sont pas des rats, et celle-ci, ignorante de sa supériorité physique, ne fait que trembler à l'évocation du chat dont Alice prononce le mot.<sup>22</sup> La marmotte que rencontre Pinocchio est elle aussi armée des meilleures intentions et s'inquiète de la santé du petit pantin.<sup>23</sup>

En revanche, plus inquiétante est la rencontre de Pinocchio auquel des oreilles d'âne commencent de pousser, avec, comme en un reflet de lui-même, vu en miroir, un petit garçon paré lui aussi d'oreilles d'âne, son ami Lumignon. Passage insensible d'un règne à un autre, comme le décrivait Diderot, assomption du végétal dans l'animal, le bois se fait chair, et de l'animal dans l'homme, animation de l'inanimé mais surtout interrogation, d'autant plus vive et douloureuse qu'elle est infantile, qu'elle est d'abord celle de l'enfant sur la nature même de l'être qu'il est qu'il sera. Qui suis-je? Et bien sûr, la réponse sera celle d'un poète enfantin, «Je est un Autre».

Alice s'inquiète ainsi des transformations physiques dont elle est la proie, à un âge qui est celui de l'adolescence et du passage périlleux à l'âge adulte:

Est ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin, s'interroge-t-elle en contemplant son corps qui a changé. Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante: Qui puis-je bien être? Sur quoi elle se mit à passer en revue dans sa tête toutes les filles de son âge qu'elle connaissait, pour voir si elle avait pu être changée en l'une d'elles.<sup>24</sup>

Mais l'Alice démesurée qu'imagine Lewis Carroll, trop grande pour son âge, comme dit la sagesse populaire, n'est pas viable: elle s'effondrerait sous son propre poids. De là son angoisse. Quelle est sa taille réelle? Ou se situe-t-elle dans l'échelle des vivants?

Le sculpteur contemporain Ron Mueck va jouer sans arrêt de ces angoisses, de ces peurs existentielles qui habitent l'être humain, et de son besoin incessant de se trouver des mesures, des étalons, pour se situer parmi les êtres vivants, dans une évolution qui va de la naissance, à la maturité et à la mort. L'une de ses créations les plus saisissantes est son *Gros homme* – géant à la façon

du Colosse, mais mélancolique, atrabilaire lui aussi, dans la pose canonique du lunatique effondré sur lui-même, abattu, prostré.

\*

Dans un troisième et dernier volet examinons comment les figures du géant nées de l'*hybris* romantique ont évolué pour illustrer cette fois les révolutions politiques de notre temps.

C'est sur *Saturne*, la planète, que l'habitant de Sirius de Voltaire se posait déjà. Mais le Saturne de Goya n'est pas un voyage dans l'espace, c'est un voyage dans le temps: il s'agit du Saturne Cronos, le dieu des moissons et du temps, le père archaïque et cannibale, celui qui, comme on le dira des Révolutions, dévore ses propres enfants. Le géant de Goya, s'il est une figure de l'Homme sauvage, du *Wilde Mensch* n'est plus le Bon Sauvage de Bougainville, quand il croyait voir dans la Polynésie une Nouvelle Cythère. Ce n'est pas l'un de ces géants inquiétants par la taille mais bonasses par l'intelligence et l'éducation que Swift et Voltaire croisaient dans leurs voyages imaginaires. Ce n'est plus l'homme de nature naturellement bon que Rousseau rêve de rencontrer ou de retrouver. Eminemment solitaire, éminemment singulier, éminemment saturnien, il est une figure du romantisme.

«Ici commence la peinture moderne», conclura Malraux dans son ouvrage sur Goya. Surgit avec lui l'image inaugurale et terrifiante de notre époque, entre romantisme et révolution, celle du *Colosse* puis du *Saturne*, peint vers 1821, et tous deux déposés au Prado.

La différence de taille, comme dans *le Colosse* n'est plus le prétexte à une réflexion ironique sur la sottise infiniment grande d'un humain infiniment petit, elle est une apparition brutale qui provoque la terreur, l'irruption de la violence infinie à l'origine même de la vie, le dieu

anthropophage des guerres et des révolutions. Mozart, dans son *Don Juan* en 1787, avait aussi imaginé de représenter la figure du Père vengeur sous forme d'un colosse de pierre, une apparition d'outre tombe, faisant irruption, vengeresse, dans le monde des humains.

La peinture s'inscrit dans la série des peintures dites noires qui ornaient la *Quinta del Sordo*, la Maison du Sourd où Goya s'enferme dans les dernières années de sa vie, fuyant du même coup les désastres de la guerre. D'autres œuvres accompagnent cette figure saturnienne; la gravure du *Colosse* assis sur l'horizon, réincarnation du géant Polyphème, figure prostrée et mélancolique, pesante, hirsute, lunatique comme l'indique le croissant de lune, qui fait de lui un frère des malheureux pensionnaires des asiles de fous, que Goya a peints aussi, ou des scènes de cannibalisme qu'il a à plusieurs reprises représentées. Un autre dessin moins connu est celui du *Grand Colosse* endormi que de petits hommes, pareils aux Lilliputiens dans le roman de Swift, escaladent comme une forteresse et emprisonnent le fils.

La peinture elle-même est une figuration d'épouvante qui traversera tout le siècle dernier et dans laquelle il est difficile de ne pas reconnaître l'effroi provoqué par les troupes napoléoniennes dont il a souvent décrit les horreurs. C'est en tout cas le premier géant du monde moderne associé à l'idée de la destruction et de l'horreur des révolutions menées au nom des droits de l'homme. Inversement dans la série des *Disparate*, ce sont les soldats français qui fuient, épouvantés par l'apparition géante d'un fantôme. Croque-mitaines, loup garous, spectres de toute sorte, traversent ce monde où la raison s'est en effet endormie et dans lequel pullulent désormais les monstres. Le géant n'est plus ici épreuve de la raison, de la sagesse, de la mesure, mais il incarne la violence, la folie, la solitude, la marge, l'*outcast*, le *Sonderlinge*. La disparate, c'est aussi l'action capricieuse, déraisonnable, privée de raison, la

sottise, l'extravagance. Mais c'est aussi le phénomène d'ap-parier deux choses ou deux êtres ou deux phénomènes qui n'ont aucun lien, aucune analogie, aucune affinité, comme s'ils appartenait à deux mondes opposés. C'est le contraire du verbe «parer», c'est ce qui est impossible à «préparer» et à «comparer». C'est une traduction partielle mais fidèle de l'*hybris* grec.

Tout l'art tardo-symboliste sera imprégné de ces figures géantes. C'est par exemple celle dressée par Max Klinger en 1888-1900, dans sa gravure intitulée *Integer vitae*,<sup>25</sup> d'une homme jeune et nu, celui dont la vie, comme l'indique le titre, est sans reproche. Il semble se protéger de l'attraction d'un précipice dans lequel des humains sont déjà tombés. Sur l'horizon s'allonge une ville en ruine. Dominant le tout un colosse est assis, impassible, la main gauche posée sur un sablier, et la droite sur un volcan. C'est donc une représentation du Titan saturnien, de Cronos, conformément au mythe qui voulait que les Géants fussent liés à l'activité du feu souterrain.

Alfred Kubin fut très influencé par Max Klinger. Mais il le fut aussi par Goya. On ne quitte donc pas avec lui le souvenir des désastres de la guerre napoléonienne. Le grenadier mitré et gigantesque de 1897 dans *la Parade*,<sup>26</sup> surgissant comme une apparition d'épouvante par dessus les montagnes, pour diriger un escadron de petits soldats, comme de plomb, se souvient directement du *Colosse*.

En 1903, son *Anarchie*<sup>27</sup> se présente comme une goule géante, dominant le petit monde vermiculant des humains. L'œuvre la plus saisissante qu'il ait faite est sa *Guerre, Der Krieg*, en 1912, un guerrier gigantesque armé de sa hache, qui piétine tout sur son passage, qui s'inspire de Goya, et qui inspirera Schlichter, on le verra.

L'intention se fait beaucoup plus directe et inspirée de l'actualité politique lorsque Kubin, en 1935, dessine à l'encre Staline sous la forme d'un géant là encore, surgis-

sant par dessus la foule énorme des moscovites défilant sous les murs du Kremlin.<sup>28</sup>

Toute cette symbologie va se retrouver dans les années 30 pour accompagner la montée des révolutions, communiste, fasciste, nationale-socialiste. En 1920, Boris Kustodiev peint *Le Bolchevique*<sup>29</sup> sous la forme d'un géant, dominant les silhouettes du peuple prolétaire, et brandissant un drapeau rouge dont les plis se déroulent au dessus de Moscou. Est-ce un commissaire du peuple, montrant à ses camarades, qui se pressent à ses pieds comme des lilliputiens conduits par Gulliver, la voie d'un lendemain radieux? Ou bien est-ce plutôt un avatar inattendu du Saturne de Goya, s'appêtant à dévorer les fils de la Révolution rouge?

Mario Sironi, en 1935, dresse du *Duce* une image moins ambiguë: une figure équestre colossale dominant la foule. L'homme à cheval est une figure obligée de la rhétorique fasciste, ressuscitant à la fois les images glorieuses de l'Empire romain et celle du *Colleone*, à la Renaissance. La seule chose étrange est la démesure extrême du cheval et de son cavalier.

Le même Sironi, à l'occasion, se laissera aller à des œuvres de propagande beaucoup plus brutales et galvaudées comme ce géant qui, s'élevant au dessus des édifices de Milan, symbolise non le bien de la révolution fasciste mais le mal de la révolution bolchevique, sous la forme d'un colosse rouge, dressé sur l'horizon, armé d'une hache.

L'image la plus singulière et la plus frappante est peut-être celle peinte par Rudolf Schlichter, *Puissance aveugle*, en 1937.<sup>30</sup>

Membre du Parti Communiste allemand, Schlichter avait été l'un des principaux représentants de l'aile gauche de la Nouvelle Objectivité dans les années 20. Interdit de peindre par le régime nazi, il se réfugie dans l'art du portrait, revient dans le giron de l'Église, tout en entretenant par ailleurs une amitié avec un représentant majeur de

la Révolution conservatrice allemande, Ernst Jünger. Le tableau semble se souvenir du Klinger *Integer vitae*, avec des villes dévastées et en flammes sur le fond, avec un pré-cipice sur le devant. L'homme s'avance, armé d'une épée et, à la droite, du marteau de Tor, le dieu germanique de la guerre, et coiffé d'un casque à l'antique, identique à celui des déguisements de chevaliers médiévaux en armure, que la peinture officielle du 3<sup>ème</sup> Reich multipliait alors. Sa cuirasse est ornée de figures monstrueuses, qui représentent les sept vices capitaux.

Mais la peinture se souvient aussi, semble-t-il, de la figure hallucinante de *La Guerre* de Kubin, en 1912, autre géant armé d'une hache gigantesque, qui s'avance vers une petite armée lilliputienne dressant vers lui ses pointes comme des épingles.

\*

Du géant qui conduit les révolutions de notre temps, s'il fallait trouver l'origine, il faudrait aller la chercher avant les Lumières, dans la figure du Léviathan imaginé par Thomas Hobbes en 1651. Selon le philosophe, dans l'état de nature, les hommes sont naturellement agressifs, «en état de guerre larvée, *bellum omnium contra omnes*». Seul un pouvoir politique absolu, auquel obéiront, par un contrat social, les individus, est en mesure d'apporter la paix et la sécurité, et les bienfaits qui en découlent, à l'engance humaine. Cet État totalitaire, Hobbes l'appelle le Léviathan, qu'il emprunte au *Livre de Job* (40) parce qu'il attribue au roi souverain des droits et des pouvoirs absolus. Le souverain ne peut être déchu de son pouvoir, il est inamovible, il jouit d'une immunité juridique totale.

Le frontispice de l'original fut gravé par Abraham Bosse sous forme d'un géant qui surgit à mi corps de derrière un vaste paysage, tenant l'épée du pouvoir civil et la crosse du pouvoir ecclésiastique, et dont le corps est com-

posé tout entier des milliers de têtes de ses sujets. Il semble que le géant cannibale ne s'est pas contenté de dévorer ses enfants, ici ils ont été ingérés de sorte à former la propre substance de l'État-Nation absolu.

(Une quinzaine d'années auparavant, en 1634, Abraham Bosse avait déjà imaginé une gravure à l'iconographie curieuse, un homme assis, prostré, un roi peut-être à en juger de son chef, dans la posture de la mélancolie, posture que reproduit près de lui un petit singe: et la doublure de son manteau est composée de visages féminins. Cet homme «fourré de malice» selon le titre de la gravure, autrement dit ce souverain miné par le mal féminin, par l'importance que durent avoir sur sa vie «tous ces dangereux animaux / qui trompent la plus fine mouche...», les femmes, est une plaisante préfiguration du monstre totalitaire de 1651.)

Ce dernier qui surgit derrière l'horizon, monstrueux, épouvantable, semble annoncer le Colosse de Goya et sa puissance destructrice. Mais il annonce aussi un autre trait du totalitarisme moderne: la dilution de l'individu dans la masse organique de l'État, la *Volksgemeinschaft* comme dira le national-socialisme, l'unité du corps des *Genossen* allemands fondus dans l'organisme de l'État absolu.

Comme un monstre marin surgit des profondeurs, le Léviathan figure un organisme primitif: l'État absolu est un organisme pareil à un polypier, à ces formes de vie qui ne sont que des agrégats indistincts, et capables, si on les découpe, de faire repousser la partie détachée.

L'image sera régulièrement reprise dans l'imagerie des régimes totalitaires.

Pour le référendum populaire de décembre 34, autrement dit, l'acceptation d'un nouveau contrat social entre le chef et le corps du peuple, entre la masse des individus et la puissance organisatrice du souverain, Mussolini est souvent représenté, dans les affiches de propagande du temps, comme un géant dont le corps est fait de la pullulation des

têtes de ses sujets. De même, en 1930 déjà, l'artiste productiviste El Lissitzky avait risqué un photomontage de Lénine, où le visage du dictateur est formé, comme dans une anamorphose à la Arcimboldo, des milliers de petits visages identiques des *homines sovietici*.

J'ai avancé l'image zoologique du polypier et de ses capacités de régénération, comme l'hydre, qui repousse ses membres après qu'ils ont été coupés. Partout dans les années 30 se retrouveront ces images de prolifération, de réplication de membres identiques à partir d'une matrice commune.

Dans telle photographie d'un photographe productiviste soviétique de 1930, Gustav Klucis, la main levée du chef semble engendrer derrière elles autant de petites mains levées. Un photomontage de Barbara Stepanova de 1930 encore, multiplie le soldat de l'Armée rouge comme les cellules identiques d'un même tissu, de même Max Penson, dans ses jeunes soldats de 1930.

La façon même dont ces masses, ces tissus composés d'éléments identiques croissent, se développent, se déplacent, évoluent, défilent, évoquent les coupes de tissus végétaux ou animaux qu'à la même époque exactement, la microphotographie révèle à l'œil étonné du curieux, dans les photos de l'allemand Carl Strüwe de la cellule individuelle d'une diatomée ou celles en 1931 de Laure Albin Guillot – la coupe d'une racine d'orge en 1931.

La culture de «l'homme nouveau» dans le laboratoire des années 30 doit s'entendre ainsi comme culture de cellules en laboratoire, pareille à la culture des grains en agriculture. De Haeckel à Lyssenko, c'est la même fantasmagorie qui se déploie. La culture des individus, par l'imposition du politique, est ce qui forme le tissu, au sens physiologique du terme, de la société. D'un côté des masses, des masses encore, masses des travailleurs, masses des soldats, de l'autre des êtres singuliers, abimés dans la

solitude, impuissants à se raccrocher à une valeur qui ne soit pas édictée par l'État-Léviathan.

Héros, travailleur et guerrier, citoyen-soldat, l'homme «nouveau» est d'emblée, dans les régimes fondés sur une politique raciale, considéré comme le fruit d'une technique biologique, d'une science génétique. C'est au nom d'un eugénisme diffus, systématiquement et implacablement imposé par l'État totalitaire, le rêve de fabriquer les cellules d'un homme «pur» ou régénéré qui est poursuivi. C'est tantôt et au contraire, selon le dogme du communisme, au nom d'une Histoire supposée, en s'accomplissant, faire mourir «le vieil homme» en l'homme, la fabrication d'un individu qui, quels que soient son origine, son milieu, sa race, deviendra le produit d'une technique sociale, ou d'un processus épigénétique, dont la fin sera la société sans classe, faite d'individus «désaliénés».

En fait, les deux systèmes, apparemment opposés, qui nourrissent l'idéologie de la fabrique d'un homme nouveau, se rejoignent. L'eugénisme, et son fantasme de créer un être neuf, se retrouve, plus caché, plus sournois, mais tout aussi mortel, au cœur de la *doxa* marxiste.

«L'homme socialiste a l'ambition, et il y parviendra, de maîtriser la nature entière, y compris ses faisans et ses esturgeons, au moyen de la machine [...]. L'homme s'efforcera de commander à ses propres sentiments, d'élever ses instincts à la hauteur du conscient et de les rendre transparents, de diriger sa volonté dans les ténèbres de l'inconscient. Par là, il se haussera à un niveau plus élevé ET CRÉERA UN TYPE BIOLOGIQUE ET SOCIAL SUPÉRIEUR, UN SURHOMME SI VOUS VOULEZ...» Ces lignes ne sont pas de Goebbels, ni d'un médecin fou à la Mengele, elles sont de Trotski, le chef de l'Armée rouge, et celui qu'André Breton vénérât...<sup>31</sup>

Un roman russe du temps, longtemps interdit de publication, nous révèle par ailleurs la permanence sournoise de ces tentations eugénistes dans la société soviétique:

Dans l'avenir, la société humaine 'éclairée' se libérera de ses membres superflus ou criminels à l'aide de gaz, d'acides, d'électricité, de bactéries mortelles [...]. De savants messieurs, l'air docte, immergeront sans aucune crainte, des hommes vivants dans des cornues, des ballons géants et, à l'aide de toutes sortes de combinaisons, de réactions, de distillations, ils les transformeront en cirage, en vaseline, en huile de graissage... Oh! quand des chimistes savants ouvriront leurs laboratoires pour le bien de l'humanité, alors il n'y aura plus besoin de bourreaux. Il n'y aura plus ni assassinats ni guerres. Le mot 'cruauté' disparaîtra. Il ne restera que des réactions et des expériences chimiques...

Le lieu où cette profession de foi s'exprime avec une telle ferveur, n'est pas le camp de Buchenwald et ses lieux d'expérimentations médicales, ni quelque *Lebensborn* pour la race future, mais elle est exprimée par un exécutif de la police secrète, dans les caves de la Tcheka à Moscou.<sup>32</sup>

L'image la plus glaçante de ces années est peut-être celle, au sommet du Palais des Soviets, projeté en 1937 par Boris Iofan, d'une statue géante de Lénine, le bras droit levé, qui se serait dressée. Dans la version autorisée, elle aurait eu 80 mètres de haut, soit plus de quarante fois la hauteur d'un homme moyen pris dans la foule dispersée qu'on voit errer devant le parvis. La hauteur totale du bâtiment aurait atteint 415 mètres.

Hitler en revanche, n'a jamais, semble-t-il, voulu laisser de lui des gigantographies. Il s'est voulu le petit fantassin des tranchées de 14, qui demeure petit parmi ses petits camarades. Incarnation et inspirateur du *Volksge-meinschaft*, il est le cœur au centre du grand corps nazi, et ne s'en distingue pas. Les folies des grandeurs passeront chez lui, on le sait, par un art où il aurait voulu s'illustrer, l'architecture. Le gigantisme chez Hitler se mesurera aux

proportions démesurées, hors d'échelle, cyclopéennes, des monuments de la *Germania*, le nouveau Berlin qu'il aurait voulu que Speer édifiât, fort comparables aux édifices monumentaux érigés par les Soviétiques dans les années 30, dont l'exemple le plus délirant est le métro de Moscou, avec des portes géantes qui semblent l'entrée démesurée au monde des enfers souterrains, plus vastes que les bolges de Dante.

George Grosz, réfugié aux USA, a laissé un portrait de *Hitler aux Enfers*, sous la forme d'un Caïn qui vient de tuer son frère.<sup>33</sup> Là encore, des villes brasillent dans le fond et de l'abîme monte vers lui, comme des Lilliputiens vengeurs, une armée de squelettes, ceux des morts qui ont été précipités dans la fosse.

L'image semble avoir été inspirée par une gravure faite par l'artiste allemand Paul Weber en 1932, destinée à illustrer le livre de Ernst Niekisch, le théoricien du national-bolchevisme, *Hitler, ein deutsches Verhängnis – Hitler une fatalité allemande*. Elle montre une troupe innombrables de petits hommes, pareils à des fourmis processionnaires, qui vont toutes s'engloutir dans une fosse au fond de laquelle repose un cercueil frappé de la swastika.

Ces images de géants sont des images de Titans. Dans son livre prophétique écrit en 1934, *Le Travailleur*,<sup>34</sup> Ernst Jünger dessine la figure mythique d'un homme nouveau qui apparaît au seuil des années 30, adapté à la nouvelle réalité qui est celle d'un monde entièrement dominé par la technique. Le Travailleur, c'est, réveillé du sol souterrain, la figure d'un Titan. Le Travailleur n'est pas la simple incarnation du prolétariat sur lequel les totalitarismes de droite comme de gauche vont vouloir s'appuyer, le Travailleur est la figure du mythe. L'âge des dieux est passé, dit-il, les dieux se sont éloignés, reprenant le mot de Hölderlin, et nous sommes entrés, de nouveau, dans l'âge des Titans. L'ère moderne, avance-t-il, a commencé, en 1912, avec le

naufage du plus grands navire que l'homme ait jamais construit, une merveille de la nouvelle puissance technique, qui se nommait le *Titanic*. Son naufrage est un symbole grandiose, qui s'inscrit à l'orée même du monde dans lequel nous vivons.

Le corps du Titan, fait de la conjugaison de toutes les unités humaines singulières, donne à l'espace une figure unitaire, qui entre «dans les caractéristiques de tout *Imperium*, de toute domination indiscutable et indubitable qui s'étend jusqu'aux frontières du monde connu».<sup>35</sup>

La technique, c'est aussi la libération d'une inimaginable source d'énergie. La libération de cette puissance sera le fait du Travailleur, et elle anéantira les valeurs mais aussi tous les symboles, emblèmes et œuvres du monde ancien des dieux:

La technique, c'est-à-dire la mobilisation du monde par la Figure du Travailleur, étant destructrice de toute foi en général est aussi la puissance la plus résolument antichrétienne qui soit apparue jusqu'ici. Elle l'est dans une proportion telle que son élément anti-chrétien apparaît du

coup comme une de ses propriétés subalternes – elle nie par sa simple existence. Il y a une grande différence entre les anciens iconoclastes et incendiaires d'églises et le haut degré d'abstraction qui permet à un artiller de la guerre mondiale de considérer une cathédrale gothique comme un simple point de repère dans sa zone de tir.<sup>36</sup>

\*

À la Renaissance, les humanistes comparaient souvent Saturne à Satan. C'était pour des raisons d'euphonie, en un âge où l'on cherchait dans les rencontres de mots, et bien avant le hasard objectif de Breton, les signes occultes d'une connaissance. Mais la figure du Dieu cannibale, gouvernant, en tant que planète la plus éloignée de la Terre, les humeurs les plus noires et les plus hautes, ressuscitait aussi une imagerie médiévale familière en Italie: celle d'un Diable mélancolique et gigantesque, un colosse assis au fond de son Enfer, comme celui représenté sur les murs du *Campo Santo* de Pise, dévorant, comme distraitemment, l'un des damnés qui passent à sa portée.

1. Cette analyse est reprise de Rémi Brague, *La Sagesse du monde. Histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Paris, Fayard, 1999, pp. 310-311.
2. Goethe, *Grenzen der Menschheit*, 1778, parag. 3.
3. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Livre v, vi, 5, éd. B. Suphan, t. XIII, p. 201.
4. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, 1844, 3<sup>e</sup> Ms., xxvi.
5. Bruder, «lass den Kopf nicht hängen, kannst ja nicht die Sterne sehn, / aufwärtsblicken, vorwärts drängen...».
6. Swift, *Voyages de Gulliver*, Paris, Garnier, trad. 1873, «Voyage à Lilliput», chap. vi, p. 96.
7. V. D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, trad. fr. *Forme et croissance*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 44.
8. V. Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being – A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 (1936).
9. «Vaste chaîne des êtres qui naquis de Dieu / Natures éthérées ou humaines, angéliques ou terrestres / Bêtes, oiseaux, poissons, insectes, ce qu'aucun œil ne peut voir / Ni aucun verre atteindre; de l'infini jusqu'à toi / Et de Toi au Néant». *An Essay on Man*, épître I.
10. Ibid., p. 44.
11. Stephen Jay Gould, *Darwin et les grandes énigmes de la vie*, Paris, Pygmalion, 1977, pp. 183 sq.
12. Herbert Spencer, *The Form of the Earth*, 1847.
13. V. *Les Machines célibataires*, cat. d'exp., sous la direction de Jean Clair et Harald Szeeman, Paris et Venise, 1975.
14. *Le Parnasse contemporain*, 1<sup>ère</sup> livraison, 1866, recueil de vers nouveaux.
15. V. Günter Metken, «Anthropomorphie de la machine au XIX<sup>ème</sup> siècle», in *Les Machines Célibataires*, sous la dir. de Jean Clair, Berne, Alfieri, 1972, p. 56.
16. Stephen Jay Gould, *Darwin et les grandes énigmes de la vie*, op. cit., p. 187.
17. Diderot, «Rêve de d'Alembert», *Ceuvres*, Paris, La Pléiade, 1951, p. 899.
18. J.B.S. Haldane, *On Being the right size* (1928). Je remercie Laura Bossi de m'avoir signalé ce texte curieux et précoce, anticipant les révolutions nationales et socialistes à venir, et ce qu'il en adviendrait.
19. Antoine Hermary, «Le corps colossal et la valeur hiérarchique des tailles dans la littérature et la sculpture grecques archaïques», in *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité, Actes du Colloque international*, sous la dir. de F. Prost et J. Wilgaux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 121.
20. *Op. cit.*, p. 310.
21. Swift, *op. cit.*, p. 157.
22. *Alice au Pays des merveilles*, chap. 2, «La mare aux larmes».
23. Chap. 32.
24. *Alice au Pays des merveilles*, trad. fr. J. Papy, Paris, Gallimard, 1996, p. 19.
25. Première gravure du cycle *De la mort*, seconde partie, opus XIII. Un dessin préparatoire se trouve au Museum der bildenden Künste de Leipzig.
26. Linz, Landesmuseum.
27. Idem.
28. Idem.
29. Galerie Tétrikov, Moscou.
30. Berlinische Galerie, Berlin.
31. Pp. 214-217. Souligné par nous.
32. Zazoubrine, *Le Tchékiste*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 118.
33. Coll. Ralph Jentsch.
34. Ernst Jünger, *Le Travailleur*, trad. Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois, 1989.
35. *Op. cit.*, 64, p. 277.
36. *Op. cit.*, 46, p. 203.