



NOUVELLE SÉRIE • NUMÉRO 3 • 2022

BULLETIN DE
**L'ACADÉMIE
DELPHINALE**

PUG

BULLETIN DE
**L'ACADÉMIE
DELPHINALE**

NOUVELLE SÉRIE, NUMÉRO 3 • 2022



Le code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

Photo de couverture

Ancienne église des Cordeliers (Briançon, Hautes-Alpes): chapelle latérale, détail de décor peint.
© Ministère de la Culture, DRAC PACA – CRMH, Martine Audibert, 2003.

Conception graphique: Corinne Tourrasse

Relecture: Ségolène Marbach

Mise en page: Catherine Revil

Achevé d'imprimer en novembre 2022

sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery – 58500 Clamecy

Dépôt légal: novembre 2022 – N° d'impression: 210001

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

© Presses universitaires de Grenoble, novembre 2022

15, rue de l'Abbé-Vincent – 38600 Fontaine

www.pug.fr

ISBN 978-2-7061-5198-9

ÉDITORIAL DU PRÉSIDENT

En cette année où elle célèbre le 250^e anniversaire de sa fondation, l'Académie Delphinale est heureuse de présenter à ses lecteurs les textes des discours de réception et des communications de 2021. Comme toujours, ils sont le reflet des multiples domaines dans lesquels s'exercent les travaux de notre Compagnie : de l'histoire et du patrimoine aux sciences et aux techniques, sans oublier les arts et la littérature, l'Académie explore tous les champs de la connaissance, en s'efforçant de les approfondir et de les renouveler toujours davantage.

Dans le contexte encore difficile de la pandémie, l'Académie a su malgré tout maintenir l'ensemble de ses activités de façon presque normale avec, chaque fois qu'il en était besoin, le recours à la visioconférence. Le programme très varié de ses séances, dont témoigne cet ouvrage, a été élaboré comme les années précédentes sous l'égide de notre chancelière, Mme Pierrette Paravy, que je tiens à remercier vivement pour le dévouement avec lequel elle a mis ses hautes compétences au service de l'Académie, lui permettant ainsi de maintenir le haut niveau d'exigence qui la caractérise, et qui se maintiendra désormais sous la houlette de son successeur, M. Jean Serroy. Je souhaite également saluer Mme Martine Jullian, qui a accepté la lourde charge de secrétaire perpétuelle, s'inscrivant dans la lignée de ses prédécesseurs qui, depuis le docteur Gagnon et jusqu'à M. Yves Armand, ont servi l'Académie avec tout leur professionnalisme.

2021 fut une année importante pour l'Académie. Elle vit entre autres le travail de renouvellement de ses textes statutaires, dont la pandémie avait montré que certaines dispositions anciennes manquaient de souplesse et de cohérence, mais aussi la fin de son emménagement au Musée dauphinois en attendant que, comme l'a annoncé le président Jean-Pierre Barbier lors du colloque des 250 ans, l'Académie s'installe définitivement dans le palais du Parlement de Dauphiné, restauré par les soins du département de l'Isère. Ainsi, dans quelques années, notre Compagnie aura son siège dans un lieu emblématique de l'histoire et du patrimoine de notre province.

Mais, par-dessus tout, 2021 aura été une année de préparation à cette échéance si importante de ses 250 ans. À travers les célébrations destinées à marquer cet anniversaire, l'Académie souhaite montrer l'importance de son inscription dans une histoire et dans un territoire, ainsi que le service que, par ses travaux et ses publications dans toutes les disciplines, elle rend et continuera de rendre à la société tout entière. Que ce volume en soit un nouveau témoin et souhaitons encore un joyeux anniversaire à l'Académie Delphinale ! ■

GILLES-MARIE MOREAU

Président de l'Académie Delphinale



COMMUNICATIONS

LA MAIN DANS LES ARTS VISUELS : SYMBOLE OU SYMPTÔME ?

FRANÇOIS MOUTET

Professeur des universités,
praticien hospitalier en chirurgie plastique

« L'Art ne produit pas le visible, il rend visible » (Paul Klee)

La représentation de la main dans les arts visuels conduit à se poser une question : que représente-t-elle *in fine*? Le symbole d'un temps, fruit d'une pulsion artistique? La réalité symptomatique illustrant une pathologie précise? Le support d'un message ou le fruit d'un artifice stylistique?

Deux lectures de la représentation de ce qui est à la fois notre objet et notre outil sont alors possibles : l'une « symbolique », à la recherche de la partie d'un code, d'un langage. L'autre « symptomatique », à la recherche de la représentation d'un état pathologique. Au-delà de la représentation, il faut être à l'écoute du temps, du lieu, de l'époque et de son contexte, du jeu signifiant/signifié, sans oublier qu'il s'agit ici d'un discours artistique.

La symbolique de la main varie avec les époques et les cultures. Jusqu'à la fin de la période médiévale, la main est fine, longue, figée dans des poses hiératiques assez semblables aux représentations pariétales de l'art égyptien. Le symbole est partout dans ces représentations didactiques pour un public majoritairement illettré mais au fait du discours religieux et des codes qu'elles utilisent. Les multiples représentations de l'Annonciation l'illustrent aisément. Des invariants symboliques emplissent régulièrement ces œuvres : les fleurs blanches soulignent la pureté de la Vierge, les trois fenêtres apportent la lumière de la Sainte Trinité, la tour témoigne de la virginité préservée de Marie. Les bâtiments gothiques au premier plan affichent

la primauté de l'Église romaine d'Occident. Les bâtiments romans ou byzantins délabrés au second plan symbolisent l'Orient, donc le Judaïsme ou l'Islam. Enfin le livre, l'Ancien Testament, ouvert dans les mains de la vierge délivre la parole de Dieu¹.

La main est ici langage et non imitation du réel. On ne peut nier ou affirmer les représentations pathologiques. La démonstration a été tentée, notamment en ce qui concerne la polyarthrite rhumatoïde (PR). Mais la même représentation d'un poignet désaxé, figé en flexion, pourra évoquer, pour le neurologue une lèpre, pour le rhumatologue une polyarthrite, pour un orthopédiste les séquelles d'une luxation du poignet, pour un chirurgien de la main une main bote congénitale et pour l'historien de l'art un artifice stylistique.

SYMBOLE ET SYMPTÔME

Symbole, du grec σύμβολον, est construit par la préposition συν (avec) et le verbe βάλλειν (jeter). Il désigne un tout reconstitué par l'appariement de morceaux préalablement séparés. Rapidement, le symbole désigne l'ensemble qui lie deux représentations de même signification, dont un terme est visible et l'autre ne l'est pas. Le symbolique rassemble, aide à la compréhension, a contrario, le diabolique divise, disperse, jette (βάλλειν) à travers (διά) : « à hue et à dia ». Les symboles conduisent donc à s'interroger sur les codes qu'ils illustrent et leur signification.

Symptôme est construit par συν et le verbe πίπτειν (arriver, survenir) et désigne « ce qui survient-avec », ce qui co-incide, d'où son emploi médical habituel, et qui permet de conduire à un diagnostic par la convergence de facteurs multiples.

LE CAS DE LA POLYARTHRITE RHUMATOÏDE (PR)

En 1983, des auteurs espagnols² voient dans les articulations gonflées et tendues de la main droite du *Portrait d'un jeune homme* peint en 1483³ par Botticelli (1444-1510) la représentation d'une polyarthrite rhumatoïde juvénile (*Fig. 1*). Cette pathologie ne sera décrite par Cornil qu'en 1864⁴. Ils argumentent que :

jamais un grand peintre comme Botticelli ne se serait permis de faire une telle erreur pour représenter une main et que si il l'a représentée de telle manière c'est qu'il y a vraiment une pathologie et que cette pathologie semble être une polyarthrite juvénile.

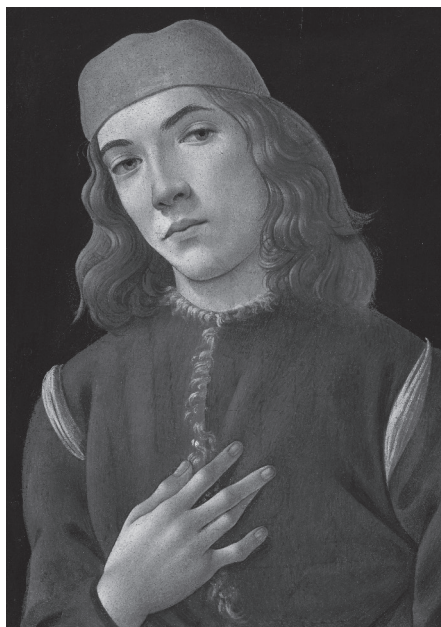
L'analyse est un peu simpliste et fait fi du concept fondamental de l'artifice stylistique. Picturalement la main, sa position dans l'espace et son rapport

1. Panofsky Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003.

2. Alarcón-Segovia Donato, Laffón Armando et Alcocer-Varela Jorge, « Probable Depiction of Juvenile Arthritis by Sandro Botticelli », *Arthritis Rheum*, 26-10, 1983, p. 1266-1268.

3. Washington, National Gallery of Art.

4. Cornil André Victor, « Mémoire sur les coïncidences pathologiques du rhumatisme articulaire chronique », *Comptes rendus des séances de la Société de biologie*, 1864, p. 3-25.



1. Botticelli, *Portrait d'un jeune homme* (1483). Washington, National Gallery of Art. Source : Wikipédia.
2. Botticelli, *Jeune homme à la médaille de Cosme de Médicis* (1475). Florence, Galerie des Offices. Source : Wikipédia.

au personnage créent des effets multiples et signifiants. Avec le portrait du *Jeune homme à la médaille de Cosme de Médicis*, peint huit ans auparavant en 1475⁵ (Fig. 2), montre des déviations frappantes des doigts au niveau des articulations métacarpo-phalangiennes, bilatérales et à peu près symétriques. On peut là aussi se poser la question d'une polyarthrite. En fait ce tableau illustre à l'évidence « l'artifice stylistique ». Botticelli augmente la taille relative des mains, les met en avant. Leur déformation attire le regard du spectateur vers le médaillon de Cosme de Médicis qu'elles enserrent, et l'aspect concentrique de cette prise conduit l'attention vers Cosme qui devient ainsi le centre « politique » du tableau. On ne peut qualifier la chose de bévue. La main n'est pas ici symptôme, ou alors celui d'un temps où le maniérisme s'éveille.

Une analyse de la peinture flamande du xv^e au xviii^e siècle poussa Dequeker⁶ à remettre en cause la primauté de la description de la polyarthrite rhumatoïde comme pathologie « émergente » par Landré-Beauvais (1772-1840) en 1800. Il suggérait une existence bien plus ancienne de la maladie, puisque déjà illustrée à la Renaissance. En 1989, en revanche, après l'examen minutieux de 1307 personnages de tableaux de Bosch (1453-1516) et de Breughel (1525-1569), Khan ne retrouve aucune

5. Florence, Galerie des Offices.

6. Dequeker Jan, « Arthritis in Flemish Paintings (1400-1700) », *British Medical Journal*, 1977-1, p. 1203-1205.

représentation convaincante de mains rhumatoïdes⁷. Ces interrogations autour de la PR sont moins futiles qu'il n'y paraît. En effet, si Landré-Beauvais décrit bien une maladie nouvelle sous le nom « Goutte asthénique primitive », ceci plaide pour la primauté de facteurs environnementaux, corollaires de l'industrialisation naissante, dans la genèse de la maladie à la fin du XVIII^e siècle, aube de l'époque contemporaine des historiens. Parmi ceux-ci, des facteurs chimiques ont par la suite été incriminés⁸. Si au contraire, l'existence de la PR est plus ancienne, cela conduit à privilégier l'existence de facteurs génétiques favorisés par certains agents infectieux rapportés lors des grandes découvertes via les grands ports marchands de l'Europe. On ne peut affirmer ou infirmer l'existence de la PR avant 1800 sur de simples arguments iconographiques. Ceci pose la question générale des paléo-diagnostics⁹. Des affirmations, parfois douteuses, souvent péremptoires, ainsi que le côté simpliste de certaines démonstrations poussent à s'interroger, au-delà du simple diagnostic, sur la représentation de la main dans les arts et son rapport avec la main de l'artiste. Des avancées scientifiques majeures en matière de datation et de diagnostic médical rétrospectif permettent ces dernières années de préciser les choses et de corriger quelques errances.

LE PEINTRE, LA MAIN ET SA REPRÉSENTATION

Léonard de Vinci (1452-1519). Il mettait en garde l'artiste contre « cette main qui traduit mais aussi trahit ». Cette problématique de la fragmentation du corps dans l'art, de la séparation entre l'œil et la main, cette méfiance vis-à-vis d'un outil trop parfait, traître à la pensée, ne seront reprises que quatre siècles plus tard par les Surréalistes au début du XX^e siècle. La rivalité entre l'œil et la main « agit » le peintre. Dans *Les Ménines* (1657)¹⁰ de Vélasquez (1599-1660), ce conflit est patent, et trois centres sont identifiables dans le tableau :

- 1 – Un centre thématique : Marianne d'Autriche, l'infante.
- 2 – Un centre politique : Philippe IV et la reine d'Espagne, reflétés dans le miroir au centre géométrique de la toile
- 3 – Un centre induit : la main droite de Vélasquez que la lumière éclaire, transformant la toile en un autoportrait « indirect ».

Cette translation « manu-centrée » se retrouve de façon assez constante dans les autoportraits, image en miroir de l'artiste concentré sur sa main qui attire le centre de son œuvre. Elle est son symptôme.

7. Kahn Marcel Francis, « Peinture et polyarthrite rhumatoïde », *La Revue du Praticien*, 32, 1989, p. 1884-1885.

8. Pedersen Lars Møller et Permin Henrik « Rheumatic Disease, Heavy-metal Pigments, and the Great Masters », *The Lancet*, 1988-1, p. 1267-1269.

9. Charon Pierre et Thillaud Pierre-Léon (dir.), *L'invention de la paléopathologie. Une anthologie de langue française (1820-1930)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010.

10. Madrid, Musée du Prado.

LA REPRÉSENTATION DE LA MAIN AU COURS DU TEMPS, SYMBOLE OU SYMPTÔME ?

Les paléo-diagnostics. Des reprises de datation récentes (2019) par la technique Uranium-Thorium dans les grottes de Lubang Jeriji à Bornéo font remonter les premières représentations pariétales en négatif de la main humaine à plus de 50 000 ans avant notre ère pour la plus ancienne, soit 10 000 à 15 000 ans avant celles de la grotte Chauvet. En effet, en Europe dès l'Aurignacien (38 000 à 28 000 av. J.-C.), les hommes ont apposé leurs mains sur des parois créant soit des mains négatives en les cernant de pigments, soit des mains positives en les appliquant sur la paroi. Ces représentations, votives sans doute, mettent en scène ce avec quoi l'homme appréhende le monde extérieur et assure sa survie : son arme et son outil. De nombreuses images de mutilations supposées, sur un ou plusieurs doigts, ont été retrouvées dans des grottes de l'Aurignacien (Cargas 27 000 av. J.-C.) et du Magdalénien (Maltravieso 15 000 av. J.-C.) sans que leur signification soit très claire : rites, maladies, séquelles traumatiques ou langage codé ? La problématique « main symbole » ou « main symptôme » apparaît déjà.

Les archéo-diagnostics. La précision descriptive de la médecine égyptienne a permis nombre de diagnostics rétrospectifs. Ses connaissances étaient vastes et anciennes. Le papyrus d'E. Smith (1500 av. J.-C.) traite de nombre de pathologies maxillo-faciales et serait la copie de documents plus anciens encore. Toutefois, l'art pariétal égyptien glorifie le quotidien de Pharaon et de son peuple, mais quelques pathologies y sont reconnaissables (poliomyélite, amputations, etc.). La main, en revanche, est représentée longue, fine et plate, sans expression, sans plis significatifs, prolongeant le mouvement du membre supérieur. Elle est vectrice et non sujet. Deux positions récurrentes sont identifiables ; les deux mains alignées, poignets en extension en signe de recueillement ou d'adoration. L'autre, très constante dans la psychostasie notamment, montre les mains apportant des offrandes aux divinités. La symétrie symbolique domine et représente toujours Pharaon avec deux mains ipsilatérales, gauches le plus souvent. Premier symbole, la main permet d'accéder à la compréhension du monde. Sa forme importe moins que sa signification et l'on en transcende la représentation. Sa simplification stylistique semble augmenter son poids symbolique, elle n'a aucune vocation réaliste. Il n'y a pas de « mains symptômes ».

L'accès direct aux œuvres qui nous sont parvenues permet ce que l'on pourrait appeler des *icono-diagnostics*.

L'Antiquité grecque. Elle peut laisser espérer des diagnostics aisés de par la finesse et le réalisme de ses représentations. En fait, la statuaire de l'âge classique n'a pas vocation à la déformation, l'harmonie platonicienne est le dogme. Il s'agit de montrer la splendeur du Vrai et non des anomalies pathologiques. L'art hellénistique, plus tardif, ne dévia qu'assez peu de ce schéma. Ce n'est pas la fin de l'art, comme le suggérait Pline l'Ancien (« *cessavit deinde ars* »), mais un art qui laisse plus

de place au sentiment, à la douleur, à l'âge. Un archétype de cet art est *Le Laocoon*, qui date du 1^{er} siècle avant notre ère¹¹. Au niveau de la main, les représentations « diagnostiques », en dehors de quelques bas-reliefs à visée éducative strictement médicale autour d'Esculape, Hygée et Panacée, restent rares.

L'art médiéval. Il représente volontiers une main quasiment « égyptienne », longue, fine et plate, sans plis fonctionnels, et ce jusqu'à la fin du Gothique international au tout début du xv^e siècle et chez les Primitifs flamands. Les poses hiératiques n'étonneront pas dans cet art sacré et de dévotion. À la suite de Byzance, l'artiste médiéval travaillait d'après « l'exemplum » plutôt que d'après nature. Il devait s'accorder en premier lieu avec la tradition et seulement en second lieu avec la réalité. Il ne s'agit pas d'une limitation technique des artistes du temps, mais bien d'un choix délibéré laissant peu de place au symptôme. La main, peinte ou sculptée, présente alors avec constance trois positions signifiantes. 1/L'annulaire et l'auriculaire fléchis, les autres doigts en extension ; de profil c'est la main du Christ bénissant, de face c'est celle du Christ en majesté. 2/L'ouverture marquée de la première commissure qui isole le pouce et visualise l'espace de préhension, de l'acceptation et du don, telles les mains de Marie dans de nombreuses Annonciations. 3/L'index en extension, les autres doigts en retrait, indique ou menace, souligne ou éveille. C'est l'index de Dieu animant Adam au plafond de la Sixtine (1510) sous le pinceau de Michel Ange (1475-1564).

La Renaissance italienne. Elle revient à l'harmonie platonicienne, avec la beauté-équilibre comme principe. Elle est souvent opposée à la Renaissance flamande qui serait celle de la réalité. L'une serait symbolique et l'autre symptomatique. Toutes deux veulent illustrer la grandeur de l'œuvre du Créateur dans sa magnificence, mais la représentation esthétique prend le pas sur la représentation sacrée¹². Si la Renaissance italienne est reconnue comme synthétique, celle des Flamands est dite plus analytique. Elles se traversent l'une l'autre en permanence dès le xvi^e siècle. Les séjours de Dürer à Venise, sa rencontre avec Bellini (1430-1516) et la réalisation de *La Vierge de la fête du Rosaire* (1506)¹³ en sont des témoignages démonstratifs. Le *De humani corporis fabrica* de Vésale (1514-1564) est publié à Bâle en 1543. Vinci (1452-1519) et Dürer (1471-1528) ont alors déjà disséqué le corps humain et analysé ses proportions, particulièrement au niveau des mains. Vinci, le premier, mit l'art au service de l'anatomie et de la compréhension de la fonction, alors que la tradition des peintres anatomistes mettait l'anatomie au service de l'art, à la recherche de la forme, comme le fit Michel Ange. Vinci resta toujours impressionné par la force picturale des masses musculaires dans l'œuvre de Michel Ange, mais poursuivit sa quête de la compréhension des fonctions du corps humain dans une vision que nous dirions aujourd'hui plus physiologique.

11. Le Vatican, Musée Pio Clementino.

12. Panofsky Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Galimard : coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969.

13. Prague, Galerie nationale de Prague.



3. Dürer, *L'autoportrait au manteau de fourrure* (1500). Munich, Alte Pinakothek. Source : Wikipédia.

Le poids du Maniérisme. *L'autoportrait au manteau de fourrure* de Dürer (1500)¹⁴ est le seul où l'artiste se représente de face et dans une posture « christique ». L'image est équilibrée et majesté. L'index droit, tendu devant le tronc attire le regard (Fig. 3). La raideur de l'index, son aspect baguette et la perte des plis pourraient évoquer une raideur post-traumatique ou congénitale, voire une pathologie dystrophique. En fait, cette posture fait sens, elle pointe l'angle supérieur droit du tableau où l'on peut lire : « *Albertus Durerus Noricus ipsum se propius sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII* » (Moi Albrecht Dürer de Nuremberg, me suis ainsi peint moi-même avec des couleurs indélébiles à l'âge de 28 ans). Par cet artifice stylistique Dürer « sur-signé » son œuvre où son habituel paraphe se retrouve en haut à gauche. Dürer a toujours travaillé la représentation des mains et croqué les siennes à tous les âges. Il n'y montre jamais de déformations cliniques significatives, mais illustre l'action du temps comme dans les études de mains pour *Jésus parmi les docteurs* (1506)¹⁵. La main reste avant tout symbole, elle concourt au discours pictural et ne sera symptôme que si elle aide à sa compréhension. Des postures identiques se répètent dans la peinture de ce siècle et donnent naissance à ce que l'on a nommé le « Maniérisme », terme construit sur le mot latin *manus*.

Ces postures symboliques répétées peuvent pousser à certaines évocations diagnostiques abordées plus haut. En conclura-t-on que tous les modèles des peintres de la Renaissance italiens (Sandro Botticelli, Filippo Lippi), flamands (Peter Christus,

14. Munich, Alte Pinakothek.

15. Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza.

Quentin Metsys) ou germaniques (Albrecht Dürer) avaient une main « enraidie » ou étaient porteurs d'une camptodactylie? Pas plus que toutes les mains présentant des déviations cubitales ne sont des polyarthrites. Il s'agit ici de rendre la main signifiante.

Symbole ou symptôme, certaines œuvres prêtent à discussion. Dequeker a examiné une *Tentation de Saint Antoine* d'un peintre flamand anonyme de la fin du xv^e siècle exposé au Musée du Prado à Madrid¹⁶. Elle possède tous les attributs symboliques des représentations du sujet. Le diable est en bas à gauche (sinistre), représenté conventionnellement sous l'aspect d'un mendiant difforme. Son poignet droit luxé, avec une déviation des doigts déformés et en crochets, évoque un possible diagnostic de main rhumatoïde. On pourrait aussi penser à des séquelles traumatiques, lépreuses ou infectieuses banales. La question reste ouverte.

En 1486, *La Naissance de Vénus* de Botticelli¹⁷ montre une Vénus à la main droite tout aussi figée que celle du *Portrait de jeune homme* de 1483. Est-ce à dire que la « sans modèle », Simonetta Vespucci, la plus belle femme de Florence, maîtresse de Julien de Médicis frère du Magnifique, était porteuse elle aussi d'une polyarthrite? Non, mais sa mort à 23 ans d'une maladie de Poncet (forme de rhumatisme tuberculeux) jette le trouble.

Le Maniérisme, qui prendra vite une connotation obsessionnelle de manie, conduit au Baroque où les gestes se veulent discours théâtral. Cette exagération du Baroque n'est pas apte à une illustration symptomatique. Elle amplifie le tragique de la représentation. Venu du portugais « *barrocco* », qui désigne une perle aux contours irréguliers, les tableaux foisonnants de Pierre Paul Rubens (1577-1640) en sont l'illustration la plus forte. On a dit Rubens atteint d'une polyarthrite rhumatoïde, il s'agissait en fait d'une goutte chronique. À la fin de sa carrière, entouré de 70 assistants, il ne peignait plus que les visages et les mains. Sa production prolifique ne faiblit jamais et aucune de ses toiles ne permet de porter un diagnostic d'une atteinte le concernant, sauf peut-être la main gauche dégantée de son *Autoportrait* de 1639, un an avant sa mort¹⁸.

Du Maniérisme au Baroque, l'utilisation symbolique de la main et les effets stylistiques que permet sa forte puissance expressive est constante. Un exemple frappant est le panneau central du *Retable d'Issenheim* (1514)¹⁹ de Mathias Grünewald (ca 1475-1528) (*Fig. 4*). La douleur silencieuse de Marie, le désespoir de Marie-Madeleine, la dénonciation de saint Jean-Baptiste et le cri silencieux du Christ en croix s'expriment par les mains. Cette symbolique a traversé les âges et chez Salvador Dali (1933-1987) la main droite de *La Prémonition de la Guerre civile*

16. Dequeker Jan et Rico Horacio, « Rheumatoid Arthritis-like deformities in an Early 16th-Century Painting of the Flemish-Dutch School », *The Journal of the American Medical Association*, 268-2, 1992, p. 249-251.

17. Florence, Musée des Offices.

18. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

19. Colmar, Musée Unterlinden.



4. Mathias Grünewald, *Retable d'Issenheim* (1514). Colmar, Musée Unterlinden. Source : Wikipédia.

(1936)²⁰ est un cri, sa crispation symbolise la souffrance et l'horreur, comme celle du Christ d'Issenheim, tout comme *La grande Crucifixion hyper cubique* de 1954²¹ est une référence explicite à Grünewald.

Les peintres de la réalité. De la fin du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, de Georges de La Tour (1593-1632) à Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), des frères Le Nain (1588-1677) à Jean-Honoré Fragonard (1732-1805), la période est celle « des peintres de la réalité », comme les a appelés Champfleury (1821-1889). La main est ici représentée avec une précision quasi entomologique. Ce sont des mains saisies dans les mouvements du quotidien et le reflet du milieu qu'elles illustrent. Nombre de déformations peuvent être rattachées à un symptôme clinique reconnaissable, mais beaucoup ne reflètent que l'usure du travail et du temps.

Le cas Rodin. Auguste Rodin (1840-1917) marque une césure épistémologique dans les arts visuels par la fragmentation des corps qu'il met en place. Il sculptera plus

20. Philadelphie, Museum of Art.

21. New York, Metropolitan Museum of Art.

de 400 mains pour elles-mêmes, véritable collection compulsive des déformations possibles. De ces mains symptômes d'un réalisme saisissant comme *La grande main crispée* (1890), qui illustre avec une précision clinique une paralysie du nerf médian et du nerf cubital, naissent aussi des formes symboliques : *La main de Dieu* (1896), *La cathédrale* (1908)²².

LA MAIN DU PEINTRE ET SES SYMPTÔMES. TROIS EXEMPLES

Auguste Renoir (1841-1919) déclara une Polyarthrite Rhumatoïde en 1900. Elle fut mise à tort sur le compte d'une chute de vélo par son entourage. Renoir continua à peindre jusqu'à ses derniers jours sans que l'on trouve trace de la maladie dans ses toiles, si ce n'est peut-être une palette un peu plus sombre comme en 1919 dans *Femme à la mandoline*²³. Renoir peignait alors ses mains entourées de bandages, non pour tenir les pinceaux comme il a été souvent dit, mais pour éviter le frottement de sa peau fragilisée sur le canevas astringent de la toile en regard des saillies osseuses induites par ses déformations. À son marchand, Ambroise Vollard (1866-1939), qui s'étonnait de ses capacités de peindre avec de telles mains, Renoir répondit : « Vous voyez Vollard, on n'a pas besoin de ses mains pour peindre. Les mains c'est de la couillonnade ! »

Raoul Dufy (1877-1953) déclara une polyarthrite rhumatoïde en 1935 à 58 ans. Ne pouvant plus « tirer » les couleurs sur la toile, il ne pratiqua alors plus que l'aquarelle. Il en laissa près de 6000 ! Coloriste de génie, il peignait des deux mains et disait de sa main droite qu'elle était *trop adroite*. En 1950, il part pour Boston afin de bénéficier d'un traitement alors nouveau : les corticoïdes. Dufy parle de son embarquement *ad cortisam*. Les doses massives qu'il recevra seront responsables d'une hémorragie digestive foudroyante qui l'emportera en 1953. Chez Dufy, comme chez Renoir, on ne trouve pas trace dans leur production d'une main pourtant symptomatique. Les aquarelles de Dufy restent de couleurs vives, lumineuses, fluides, jamais floues.

Paul Klee (1879-1940), génie de l'image et de l'analyse picturale, enseigne au Bauhaus de Weimar de 1920 à 1931. Puis en 1931, il devient professeur à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf. Il en est congédié en 1933 lors de l'arrivée des Nazis au pouvoir. violemment attaqué, il s'exile à Berne à partir de 1934. Dès 1933, il avait déclaré une sclérodémie sévère qui l'emportera en 1940. Maladie de cause inconnue, la sclérodémie entraîne un durcissement de la peau qui réalise une véritable gangue cutanée entravant les mobilités articulaires. Elle peut atteindre les muqueuses et certains organes, notamment les poumons. La genèse psychosomatique de la maladie est souvent soulignée et se retrouve sans doute chez Klee. Sa dernière œuvre peinte sur une toile de jute intitulée *Captif* (1940)²⁴, sombre

22. Paris, Musée Rodin.

23. Collection particulière.

24. Bâle, Fondation Beyeler.

et cernée de noir, illustre l'enfermement et le désespoir de celui qui déclarait : « La couleur me possède. La couleur et moi sommes un. Je suis peintre. » Sa main est son symptôme et traduit le désespoir engendré par sa maladie.

LA MAIN, LA LIGNE ET LA NÉCESSITÉ

La main du peintre, son symptôme, impose aussi ses effets stylistiques. Chez Munch (1863-1944), les mains dans le tableau *Le Cri* (1893)²⁵ soulignent l'effroi, et une lecture historiographique, osée, pourrait parler de baroque. « La forme garantit la possibilité de maintenir dans un espace circonscrit les flux irréguliers et pourtant pleins de grâce, de la fantaisie et de l'inspiration²⁶ ». Chez le Picasso (1881-1976) des périodes bleue et rose, les exemples sont nombreux : *Le repas de l'aveugle* (1903), *Femme avec un corbeau* (1904), *Maternité* (1905). L'artifice stylistique de mains contrefaites, surdimensionnées, renforce l'expressivité. Plus tard les mains du *Fou* (1909) ou celles de *Guernica* (1937) sont aussi pathétiques que celles du *Retable Issenheim*. Dans *Le baiser* (1907)²⁷ de Gustave Klimt (1862-1917), les mains de l'homme, puissantes, convergent pour former l'encadrement du visage féminin et renforcer le contraste. L'élégance et le mystère de *La Femme aux yeux bleus* (1918)²⁸ de Modigliani (1884-1920) tiennent à la sinusoïde suggérée par la complémentarité de la main et du cou.

Dans l'art contemporain les corps sont volontiers fragmentés, désarticulés. Avec une violence calculée, les mains, évoquées, suggérées, ébauchées, véhiculent un discours complexe. Elles sont « comme un sismographe de l'impulsivité des corps ». Dans le trait, symptomatique de l'art contemporain, se condense le travail de l'inconscient comme un arrêt sur image. Les mains sont vectrices du message que fait passer l'artiste. L'art contemporain n'illustre plus un récit pictural, il est plus introspection qu'illustration.

CONCLUSION

La forme ne peut se dissocier du contenu et le spectacle visuel est investi d'une signification plus que visuelle dans toute autre œuvre d'art. L'analyse de Panofsky considère qu'y coexistent des gestes de signification factuelle et expressive (les symptômes possibles), ainsi que des gestes de signification conventionnelle (symboliques)²⁹. Ils sont du domaine de l'apparence et le spectateur prendra garde au *détail révélateur* qui est le piège de l'iconographie. Il ne faut ni se laisser séduire, ni se laisser éconduire³⁰. Une troisième signification intrinsèque, essence de la toile, s'inscrit

25. Londres, British Museum.

26. Oliva Achille Benito, *L'idéologie du traître : art, manière, maniérisme*, Paris, L'Harmattan, 2006.

27. Vienne, Galerie du Belvédère.

28. Paris, Musée d'art moderne.

29. Panofsky Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, op. cit.

30. Arasse Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.

dans le contexte du temps et ressort de l'inconscient de l'artiste. L'œuvre reste une expression de l'indéfini à interprétation ouverte comme le souligne Umberto Eco (1932-2016)³¹.

Dire que sa main « trahit » le peintre reste un mot, mais celle-ci « agit » le peintre et le surprend même dans ses gestes techniques les plus travaillés. Elle ne trahit que peu son éventuelle maladie, mais plutôt son être, et sa représentation en est aléatoire. Quelle place le procédé garde-t-il par rapport à l'intériorité ? « Toute recherche tendant à produire un effet traditionnel est plus ou moins marquée par l'intervention de la conscience. Mais l'art appartient à l'inconscient ». Comme l'a écrit et le voulait Kandinsky (1866-1944), la peinture tend à devenir « un art d'intériorité comme la musique ». Léonard de Vinci avait déjà illustré ce rapprochement entre les deux arts : « Le poète, pour représenter l'univers visible, est bien en dessous du peintre et pour l'univers invisible, il est bien en dessous du musicien ». La position des mains dans *La Cène* (1494-1498)³² illustre la chose. Certes, la fresque est une illustration qui se veut démonstrative de la perspective mono-centrée, mais, comme l'a démontré Renzo Mantero, le report des 26 mains sur une portée musicale reproduit la partition d'un hymne à la Vierge. Les mains ne sont ici, ni symbole, ni symptôme, mais message.

Le symptôme, moyen de communication entre le sujet et son inconscient, prend un sens symbolique qui vient interférer avec la réalité du peintre comme du patient. Il devient indispensable au maintien de l'équilibre interne de l'un ou de l'autre. La représentation des mains dans l'art peut être descriptive d'un symptôme, mais bien plus souvent elle tient un rôle de médiateur et de vecteur d'un état d'âme. André Masson (1896-1987) postulait : « En art, il n'y a que des apparitions, il n'y a que des surgissements ». ■

31. Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

32. Milan, Couvent de Santa Maria delle Grazie.