

Drogues, santé et société

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

Opium images : the painter's smokescreen

Las volutas de la pintura: el opio ante el desafío de las imágenes

Florence Chantoury-Lacombe



**DROGUES,
SANTÉ ET
SOCIÉTÉ**

Volume 11, Number 1, June 2012

Drogues et création littéraire et artistique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013888ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1013888ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Drogues, santé et société

ISSN

1703-8847 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chantoury-Lacombe, F. (2012). Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images. *Drogues, santé et société*, 11(1), 70–89. <https://doi.org/10.7202/1013888ar>

Article abstract

The depiction of opium in Western visual art seems as ephemeral as Plato's positions in his *Pharmacy*, in that it can be considered either a beneficial remedy or an evil poison. A universal remedy along with theriaca, the opium-based poly-pharmacy, including cough syrups for children, functioned until the XVIIIth century. The medicinal value of opium was first represented visually, falling into an onieric universe where opium became medication for the spleen. From exoticism to eroticism, the opiate dreams of these smokers took them to fantastic Oriental settings in which the artists took great pleasure. From the concept of an exquisite poisoning to that of a pernicious remedy, the motif of opium in painting marks a fascination for this drug and provides pretexts for artists to draw up formal scholarly arrangements, drawing the spectator into the smoker's sensorial experiences.

Our contribution focuses on the figurative images and motifs chosen by artists to represent opium, the smokers and the opium dens. We examine the themes used, including settings in the world of opium as well as the dreamlike, languorous atmosphere illustrated by the smoker, armed with his pipe travelling through an illicit paradise. Through various graphic and pictorial mediums, from the history of medicine to popular illustrations and oriental works from the XIXth century, our analysis seeks to understand the figurative strategies used by artists with a view to improving our understanding of the socio-cultural issues attached to opium.



TRANSFERT DE CONNAISSANCES

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

Florence Chantoury-Lacombe, Département de l'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal

Coordonnées : Florence Chantoury-Lacombe, Historienne de l'art, Chargée de cours, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal, florence.chantoury@umontreal.ca

Résumé

La représentation de l'opium dans les arts visuels occidentaux semble bien assujettie au signifiant flottant du *pharmakon* de Platon dont le sens peut facilement s'inverser et devenir remède bénéfique ou poison maléfique. De remède universel avec la thériaque, la polypharmacie à base d'opium qui fonctionnera jusqu'au XVIII^e siècle, en passant par les sirops contre la toux pour les enfants, la valeur médicinale de l'opium fera d'abord l'enjeu des représentations visuelles pour, par la suite, verser dans un univers onirique où l'opium devient une médication du spleen. De l'exotisme à l'érotisme, les rêves opiacés des fumeurs renvoient à un Orient fantasmé que les artistes auront plaisir à figurer. De la conception d'un empoisonnement exquis au remède pernicieux, le motif de l'opium dans la peinture marque une fascination pour cette drogue et fournit des prétextes aux artistes pour élaborer des dispositifs formels savants en vue d'impliquer le spectateur et de suggérer les expériences sensorielles du fumeur.

Notre contribution porte sur les images et les motifs figuratifs privilégiés par les artistes pour représenter l'opium, les fumeurs et les fumeries d'opium. Il s'agit d'interroger les thèmes traités, entre autres, les lieux du monde de l'opium, mais aussi l'atmosphère de rêverie, de langueur, que la représentation du fumeur, arrimé à sa pipe, expose, tel un voyageur dans un paradis illicite. À travers divers médiums graphiques et picturaux, provenant tant de l'histoire de la médecine que de l'illustration populaire, en passant par les oeuvres orientalistes du XIX^e siècle, notre analyse tente de comprendre les stratégies figuratives mises en place par les artistes afin de mieux saisir les enjeux socioculturels attachés à l'opium.

Mots-clés : arts visuels, opium, thériaque, morphine, dispositifs formels

Opium images : the painter's smokescreen

Abstract

The depiction of opium in Western visual art seems as ephemeral as Plato's positions in his *Pharmacy*, in that it can be considered either a beneficial remedy or an evil poison. A universal remedy along with theriaca, the opium-based poly-pharmacy, including cough syrups for children, functioned until the XVIIIth century. The medicinal value of opium was first represented visually, falling into an oniric universe where opium became medication for the spleen. From exoticism to eroticism, the opiate dreams of these smokers took them to fantastic Oriental settings in which the artists took great pleasure. From the concept of an exquisite poisoning to that of a pernicious remedy, the motif of opium in painting marks a fascination for this drug and provides pretexts for artists to draw up formal scholarly arrangements, drawing the spectator into the smoker's sensorial experiences.

Our contribution focuses on the figurative images and motifs chosen by artists to represent opium, the smokers and the opium dens. We examine the themes used, including settings in the world of opium as well as the dreamlike, languorous atmosphere illustrated by the smoker, armed with his pipe travelling through an illicit paradise. Through various graphic and pictorial mediums, from the history of medicine to popular illustrations and oriental works from the XIXth century, our analysis seeks to understand the figurative strategies used by artists with a view to improving our understanding of the socio-cultural issues attached to opium.

Keywords: visual arts, opium, theriaca, morphine, formal arrangements

Las volutas de la pintura: el opio ante el desafío de las imágenes

Resumen

La representación del opio en las artes visuales occidentales parece sujeta al significante flotante del *pharmakon* de Platón, cuyo sentido puede invertirse fácilmente para convertirse en remedio benéfico o veneno maléfico. De remedio universal en la triaca, la polifarmacia a base de opio que funcionará hasta el siglo XVIII, pasando por los jarabes contra la tos para los niños, el valor medicinal del opio será el objeto, en primer lugar, de las representaciones visuales, para caer luego en un universo onírico en el que el opio deviene el remedio para la melancolía. Del exotismo al erotismo, los sueños opiáceos de los fumadores representan un Oriente fantaseado que los artistas tendrán el placer de figurar. De la concepción del envenenamiento exquisito al remedio pernicioso, el motivo del opio en la pintura marca una fascinación por esta droga y brinda pretextos a los artistas para elaborar dispositivos formales complejos destinados a implicar al espectador y sugerirle las experiencias sensoriales del fumador.

Nuestra contribución tiene como objeto las imágenes y los motivos figurativos privilegiados por los artistas para representar el opio, los fumadores y los fumaderos de opio. Se trata de interrogar los temas tratados, entre otros, los lugares del mundo del opio y también la atmósfera de ensoñación, de languidez que expone la representación del fumador, arrimado a su pipa, como un viajero en un paraíso ilícito. A través de diversos medios gráficos y pictóricos, provenientes tanto de la historia de la medicina como de la ilustración popular, pasando por las obras orientalistas del siglo XIX, nuestro análisis trata de comprender las estrategias figurativas aplicadas por los artistas para captar mejor las implicaciones socioculturales asociadas con el opio.

Palabras clave: artes visuales, opio, triaca, morfina, dispositivos formales

À la mémoire d'Emmanuelle

En Europe, l'histoire de la représentation de l'opium est celle d'une fascination d'un art de fumer qui va de l'exotisme à l'érotisme tout en versant, à partir du XX^e siècle, dans la réprobation d'une drogue jugée dangereuse. Les artistes inventent des dispositifs formels dans lesquels la représentation des effets de l'opium sur le corps paraît être l'enjeu primordial de l'oeuvre d'art. De la tentative de faire sentir les rêveries en passant par le désir de faire vivre les expériences sensibles de l'opiomane, les peintres élaborent des scènes de genre traversées de nudités, à l'atmosphère enfumée et voluptueuse. Avant de devenir la cristallisation d'un art de fumer et une dérobade au spleen de l'individu du XIX^e siècle, la représentation de l'opium se diffuse antérieurement à travers un rôle médicinal. Notre analyse se présente sous l'angle d'une étude transhistorique de la représentation de l'opium. Dans les termes arts visuels, nous n'entendons pas une hiérarchie des arts où les « Beaux-Arts », la peinture et la sculpture tiendraient le haut de l'affiche. Il s'agit plutôt d'ouvrir l'étude au monde des images, de la publicité en passant par la bande dessinée. Dans le sillage de Louis Marin, Hubert Damisch et Georges Didi-Huberman, qui ont accordé une véritable attention à la matérialité de l'image, nous portons notre intérêt sur les dispositifs de l'image (Didi-Huberman, 2002). Ce qui apparaît intéressant dans cette analyse de la représentation de l'opium, ce sont les strates des contextes culturels qui viennent se greffer aux descriptions picturales et graphiques, par exemple, le prétexte colonialiste et la conception des artistes orientalistes. En effet, il s'agit de mettre en évidence le défi porté par ce type de représentations, à savoir, créer des dispositifs figuratifs pour un thème pictural multisensoriel et façonner des images picturales, graphiques, publicitaires, etc. qui ne s'adressent pas uniquement au regard. L'autre enjeu soulevé par la représentation de l'opium se manifeste dans la capacité de l'image visuelle à représenter les hallucinations du fumeur. De la première description informative et botanique aux nombreuses représentations picturales du XIX^e siècle, le motif de l'opium devient une forme en mouvement qui, d'une forme figurative ressemblante va établir, par un détour pictural, un détournement de la ressemblance. Afin d'aborder un large échantillon de la représentation de l'opium, il nous a semblé préférable de choisir plusieurs types d'images afin de créer un enchaînement visuel^[1]. Notre champ d'étude se limite toutefois à des images fixes, mais il serait tout aussi pertinent de voir comment l'opium trouve sa place au cinéma.

L'opium et la polypharmacie

L'histoire de la représentation de l'opium en peinture débute dans les traités de botanique et de pharmacie. Les premières images se rencontrent dans les dessins de fleurs de pavot et, notamment, dans un traité arabe intitulé le *Livre des antidotes* composé par le Pseudo-Galien, connu aussi sous le nom de Kitâb al-Diryâq, au XII^e siècle^[2]. L'ouvrage présente les plantes nécessaires à l'élaboration d'une « thériaque », à l'origine, un contrepoison aux morsures de serpent composé de très nombreux ingrédients, notamment de chair de vipère. Le terme de thériaque, tiré du grec *thêrion* – bêtes féroces – renvoie à sa fonction première d'antidote aux morsures de serpents. Si l'auteur nous est inconnu, il place son écrit sous l'autorité de Galien, médecin grec du II^e siècle après J.-C. et raconte l'histoire d'un favori du roi, blessé par une morsure de serpent et guéri par Andromaque, médecin de Néron. Le traité présente neuf médecins de l'Antiquité, tous des spécialistes des thériaques. Parmi eux, Galien et Andromaque. Plusieurs scènes illustrant la découverte

¹ J'adresse un remerciement particulier à Jean-Claude Landry, collectionneur français et libraire passionné par le sujet de l'opium, qui m'a suggéré des références iconographiques inédites.

² *Le Livre de la Thériaque* (Kitâb al-Diryâq), ou *Livre des Antidotes* par le Pseudo-Galien, Haute-Mésopotamie, 1199. BnF, Manuscrits (Arabe 2964 fol. 17) À consulter sur le site de la BnF : <http://classes.bnf.fr/idrisi/pedago/culture/theriaque.htm>

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

des antidotes sont présentes dans cet ouvrage. Les autres planches, à caractère plus scientifique, représentent les végétaux, dont le pavot à opium, les minerais et les animaux entrant dans la formulation du remède. La fleur de pavot est l'une des composantes de la thériaque et elle est figurée au milieu d'autres plantes. Le pavot à opium est une fleur à corolles blanches ou rouges contenant des graines d'un blanc jaunâtre. La représentation du pavot à opium se trouve également diffusée par l'ouvrage de Dioscoride, médecin grec du 1^{er} siècle après J.-C., connu sous le nom de *De materia medica*. Dans cet ouvrage de botanique, le plus populaire durant quinze siècles, Dioscoride décrit l'usage médical de plus de mille six cents produits : des plantes surtout, mais aussi des animaux et des minéraux. Il y indique leur nom populaire et décrit leur apparence, leurs vertus ainsi que la façon de les récolter et, parfois, l'endroit où les trouver. Dans ces traités de médecine et de botanique, le pavot est dessiné comme une fleur médicinale aux vertus soignantes.

La représentation de l'opium dans sa valeur médicinale fait l'objet d'une scène picturale et graphique pour un événement connu dès le Moyen Âge : la préparation publique de la thériaque. Devenue un remède universel recherché, la thériaque requiert une composition publique et, en Europe, les guildes des apothicaires réclament une législation particulière pour la thériaque demandant de ne préparer les compositions importantes qu'après avoir fait contrôler chacun des ingrédients par les médecins et les apothicaires. La recette contenait généralement plus de soixante-dix composants, dont plusieurs milligrammes d'opium. On y trouvait divers groupes de poudres, de purgatifs (aloès et rhubarbe), de fébrifuges (valériane), d'antiseptiques (cannelle, poivre, gingembre) et de fortifiants (lavande, menthe). Dans ce mélange, on retrouvait aussi des aliments comme les semences de lentilles et de navets, des stimulants à l'odeur agréable (myrrhe et encens) et, surtout, de l'opium en quantité non négligeable, ingrédients qui avaient des propriétés sédatives et calmantes. En dehors des végétaux, on y incorporait de la terre sigillée, du bitume de Judée, du sulfate de fer, mais aussi du castoréum et, bien sûr, des vipères desséchées. Longtemps considérées comme l'ingrédient principal, les vipères étaient utilisées en tant qu'antidote contre les poisons, en application anticipée de la formule « *Similia similibus curantur* » (les semblables se guérissent par les semblables), tel que dans les principes médicaux anciens de la loi de la similitude^[3]. Une fois les substances soigneusement traitées et mélangées, on introduisait la décoction dans un grand vase en verre ou en argent laissant un espace vide pour permettre la fermentation. On préconisait de ne l'utiliser que cinq à sept ans après sa fabrication pour en ressentir les bienfaits. Le succès de la thériaque jusqu'au XVIII^e siècle est dû à la croyance qu'une même préparation constituée d'une foule de substances hétérogènes, dont on supposait que chacune avait dans l'organisme une action bien définie, ne pouvait qu'être bénéfique pour le corps humain étant donné que les actions s'additionnaient les unes aux autres.

La polypharmacie a été le remède de la médecine pendant longtemps, si bien que la thériaque était l'enjeu d'une préparation commune pour les individus d'une même cité. Sa fabrication se produisait sur la place publique sous les yeux de médecins qui veillaient au bon déroulement de la préparation. Dans la gravure colorée de Strasbourg, nous observons deux apothicaires responsables de la préparation de la thériaque. Les personnages installés à l'arrière d'un étal posent devant divers contenants d'herbes médicinales. Le seul composant visible entrant dans la fabrication de la thériaque est le bulbe de pavot que l'on aperçoit à la surface d'un bocal. La valeur communale de l'exercice est clairement signifiée par la disposition des étendards de la ville placés de chaque côté de la table. La thériaque, vendue dans des pots en faïence de forme spécifique, fit l'objet d'une intense activité commerciale et ce type de pot à pharmacie se trouve souvent représenté dans les

³ Cette formulation fait référence à la théorie ésotérique de la sympathie. Voir Foucault, M. (1998). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, chap. 2.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

scènes de boutiques d'apothicaires. Dans le *Tacuinum sanitatis*, un recueil de préceptes médicaux concernant les plantes, les aliments d'origines végétale et animale et les diverses occupations de la vie quotidienne, une illustration présente l'apothicaire qui converse avec un client tandis que son aide broie des ingrédients dans un mortier (Fig. 1). Dans le *Theriac Hortus Sanitatis* de 1491, la scène expose l'apothicaire mélangeant les ingrédients de la thériaque. Au premier plan, des serpents sont représentés. L'un d'eux absorbe des oeufs alors que l'autre dévore un oisillon tombé du nid. Au XIII^e siècle, se tenait à Beaucaire l'une des plus grandes foires françaises où les apothicaires venaient faire des provisions de thériaque. Il existait des recettes célèbres, telles les Thériaques de Venise, de Strasbourg, dites la Thériaque Céleste et la Thériaque de Poitiers, destinées à combattre la peste en 1605^[4]. Les indications thérapeutiques de la thériaque se manifestaient dans une action antispasmodique, due à l'opium, et par une action antiseptique intestinale, due à des drogues à essence (cannelle, girofle, origan, lavande, etc.). Dans cette première analyse de la représentation de l'opium, principalement tirée des ouvrages de médecine et de botanique, il apparaît nettement que l'opium est présenté au milieu des autres ingrédients de la thériaque. C'est avant tout une description de la plante qui, présentée dans sa valeur informative, entre dans la composition d'un remède qui produit une mise en valeur de la profession des apothicaires par la préparation complexe de la panacée.



Figure 1

L'opium et ses nombreuses préparations (thériaque, laudanum, élixir parégorique, etc.) continuent jusque dans l'entre-deux-guerres d'occuper une place de choix sur les étagères des pharmacies. Et ce sont dans les publicités pour certains sirops destinés aux enfants que l'on retrouve le motif de l'opium, non pas comme représentation graphique, mais textuellement, puisqu'il s'agit de mettre en valeur cet ingrédient jugé apaisant pour divers maux infantiles^[5]. Aux États-Unis, il a été l'un des

⁴ Pour des informations sur les représentations de la thériaque en temps de peste, voir Chantoury-Lacombe, F. (2010). *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14^e-17^e siècle*, Paris : Hermann.

⁵ Dans le premier quart du XX^e siècle, Louis Lewin, professeur à l'Université de Berlin, dresse une liste des médicaments destinés aux enfants à base d'opiacés. S'il souligne que des pilules pour enfant à base d'opium (BalaGolis) étaient distribuées à Bombay, il met en garde les médecins pour l'usage de l'opium auprès des enfants et dénonce les allégations de la *Royal Commission on Opium* publiées en 1896. Lewin, L. (1928). *Les paradis artificiels*. Traduit par le docteur F. Gidon, Paris (Fr) : Payot, chapitre 1 de la deuxième partie « Les euphoriques (calmants de la vie affective) », p. 71.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

ingrédients principaux des sirops médicamenteux pour les enfants atteints de toux et les publicités attachées à cette médication opiacée sont une autre forme de représentation de l'opium. De 1865 à 1910, ces médicaments brevetés, contenant de l'opium ou bien de la morphine, de l'héroïne ou de la cocaïne, étaient très lucratifs pour le commerce pharmaceutique. Ils étaient également vendus pour calmer les problèmes de dentition des enfants en bas âge (Bernstein, 2004 : 1064). Plusieurs d'entre eux, le sirop du D^r Teethina Moffett, le sirop du D^r Fahrney, M^{me} Winslow et son sirop apaisant contre les maux de dents, tout comme le sirop du D^r James, contenaient des opiacés. Le laudanum était également prescrit par les pharmaciens pour calmer les pleurs des nourrissons. Le plus connu des sirops à base d'opium utilisé contre la toux est le *Ayer's Pectoral* que l'on retrouve grâce aux publicités diffusées dans les revues où s'affichent des enfants batifolant dans la campagne, jouant avec insouciance autour d'une imposante bouteille de sirop (Fig. 2). Dans ce type d'images, l'opium ne fait pas l'objet d'une représentation stricte, les plantes d'opium, la fleur ou le bulbe ne sont pas figurés. C'est généralement par l'inscription en gros caractère de cet ingrédient dans la composition du sirop que l'on constate sa présence. D'antipoison à l'origine, avec la thériaque figurant dans les traités de médecine et de botanique, la valeur soignante de l'opium trouve un second souffle à la fin du XIX^e siècle avec les affiches de publicités américaines dans les revues pour grand public. Avec ces représentations, l'opium possède toujours un même caractère de remède polyvalent.



Figure 2

Le sommeil de la peinture

L'opium provient du suc de la capsule du *papaver somniferum*, l'une des variétés de pavot. Le pavot somnifère contient des alcaloïdes opiacés dont les plus connus sont la codéine et la morphine. Dans l'imaginaire occidental, le pavot est associé au sommeil et, parallèlement aux traités de pharmacopée, la fleur de pavot se trouve associée à Morphée dans les arts visuels. Dans la mythologie grecque, Morphée, fils d'Hypnos, le sommeil, et de Nyx, la nuit, est la personnification du sommeil

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

qui touche les mortels d'une fleur de pavot et qui les endort dans ses bras d'un sommeil plein de rêves. Parfois, il est figuré versant sur les paupières du suc de pavot contenu dans une corne à boire et il est chargé de se montrer aux humains endormis, de faciliter leurs rêves, d'où l'expression « dans les bras de Morphée⁶ ». Dans l'art occidental, sur une période allant du Moyen Âge au XIX^e siècle, il est représenté avec des ailes de papillon qui lui permettent de voler. Dans la peinture comme dans la sculpture, la personnification de Morphée est souvent présentée endormie comme dans le *Morphée* de Jean-Antoine Houdon. En peinture, il est parfois accompagné de la nuit, Nyx, sa mère, et de son frère, Thanatos, la mort⁷. Dans les scènes d'endormissement où Morphée se trouve figuré, les fleurs de pavot accompagnent la végétation ou encore soulignent le geste de diffusion de Morphée par l'envoi de fleurs et de senteurs descendant progressivement sur l'humanité pour l'endormir. Dans le tableau de l'artiste préraphaélite anglaise, Evelyn de Morgan, *Nuit et sommeil* de 1879, c'est bien cette distribution de fleurs de pavot que Morphée accomplit au milieu d'un ciel de nuit tombante accompagné d'Hypnos (Fig. 3). Les deux personnages semblent presque sombrer dans le sommeil qu'ils tentent de transmettre au monde. Ils sont représentés dans un état de faiblesse et de langueur et le geste de soutien du poignet de Morphée par Hypnos met en évidence le symptôme du relâchement musculaire que produit l'opium. Ce type de représentation est lié à un imaginaire du rêve et à une vision poétique des drogues. Mais l'élément le plus intéressant pour nous qui travaillons sur les images et sur leurs dispositifs visuels, c'est la capacité de métamorphose de Morphée. En effet, pour se présenter aux mortels, Morphée se transforme en un être familier de l'entourage des mortels afin d'endormir le monde en toute sérénité. Le terme de *morphé* renvoie à celui de forme, Morphée, littéralement celui qui change de forme. Étrangement, ce n'est pas l'état de métamorphose qui est mis en valeur dans ces interprétations du récit mythologique. La représentation de Morphée est assujettie à des formes figuratives stables et les éléments iconographiques qui permettent de le reconnaître sont invariablement les mêmes.



Figure 3

Le pavot à opium, représenté pour servir les récits mythologiques, met principalement en valeur son caractère de psychotrope sédatif, c'est-à-dire son pouvoir d'endormissement. Dans un autre sujet tiré des *Amours* d'Ovide et largement figuré à la Renaissance, le sommeil d'Endymion, les artistes utilisent le motif de l'opium pour apporter une atmosphère magique à la scène mythologique (Ovide, 2002). Le tableau d'un artiste vénitien, Cima da Conegliano, intitulé *Le sommeil d'Endymion* (1501)

⁶ Voir le manuscrit de Christine de Pizan, *L'épître d'Othéa*, daté du XV^e siècle et conservé à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote Français 606, fol. 36v. En ligne sur Mandragore : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&l=52&M=tdm>

⁷ Comme dans un manuscrit enluminé byzantin du X^e siècle provenant de Constantinople : <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

témoigne de cette atmosphère magique (Fig. 4). Alors que le jeune berger Endymion est endormi au premier plan, la déesse Séléné, représentée par la lune, s'apprête à s'unir au mortel tandis que les animaux sont assoupis et assistent inconscients à cet événement prodigieux. Même ceux que leur nature sensible et réactive tient toujours en alerte ne parviennent pas à se soustraire au sommeil. Les cigognes, symboles de vigilance, sont elles aussi prisonnières des effets du pavot représenté près d'elles. Encore une fois, il s'agit d'un récit de métamorphose, mais si l'état de transformation n'est pas explicitement figuré, tout comme dans la scène de Morphée, l'image nous suggère les modifications produites sur le corps par les effets psychiques de l'opium. Nous verrons plus loin que les qualités de la métamorphose, associées à l'opium, se trouvent reconduites dans un ensemble de représentation du XIX^e siècle.



Figure 4

L'imaginaire de l'Orient

On l'a vu, dans un premier temps, la représentation de l'opium arbore ses vertus médicinales, mais, bien que l'opium ait été employé durant des siècles dans la médecine traditionnelle chinoise, ce n'est qu'au XVII^e qu'on a commencé à le fumer. La méthode appelée thébaïque d'Extrême-Orient développe l'usage de l'opium en le fumant et entraîne l'essor des fumeries d'opium en Europe^[8]. À cette époque, l'opium était surtout consommé en Occident sous forme de laudanum, la version liquide et alcoolisée de l'opium. Les « mangeurs d'opium » que l'on devrait plutôt nommer les buveurs d'opium mettent à l'honneur cette drogue et c'est une génération d'écrivains qui introduit la substance dans le champ littéraire, les plus connus étant Thomas De Quincey, Edgar Allan Poe et Charles Baudelaire.

L'association de l'opium avec l'Orient constitue un point important dans la conception d'un imaginaire pictural propre au XIX^e siècle. Qu'il s'agisse d'un Orient proche-oriental, moyen-oriental ou encore d'Extrême-Orient, l'intérêt porté à l'opium va de pair avec la résurgence d'un attrait personnel pour les civilisations exotiques. Les artistes de l'opium tentent de restituer un idéal du fumeur d'opium en raison des expériences sensorielles qu'elle induit et du contexte culturel auquel elle renvoie. Une partie des cercles d'opiomanes occidentaux envisagent l'usage de la drogue comme

⁸ La méthode thébaïque d'Extrême-Orient est une technique de consommation de l'opium élaborée au XVIII^e siècle en Chine et diffusée en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s'agit d'une technique sophistiquée permettant de fumer l'opium à partir de la pipe chinoise. Pour une explication détaillée de cette technique, voir Ami-Jacques Rapin, « La "divine drogue" : l'art de fumer l'opium et son impact en Occident au tournant des XIX^e et XX^e siècles », *A contrario*, 2/2003 (Vol. 1), p. 6-31. URL : www.cairn.info/revue-a-contrario-2003-2-page-6.htm.(consulté le 21 janvier 2012)

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

un art ; un procédé censé introduire celui qui le pratique aux mystères d'une Asie fondamentalement exotique. L'opium recrute ses adeptes parmi les esprits avides d'un idéal de calme et de repos. Il produit une fascination chez les artistes romantiques qui voient dans cette substance une possibilité de mémoire et de visions hypnagogiques (Hayter, 1988 : 334). Or, cet idéal romantique est précisément perçu à travers l'Oriental, considéré comme fataliste et paresseux, s'élançant par le rêve jusqu'au nirvana, privilégiant le repos du corps et de l'esprit et n'adorant que son divan et sa pipe. Au XIX^e siècle, le rituel de l'opium va donc passer par des représentations iconographiques dans lesquelles cette substance se trouve magnifiée autour des scènes de genre présentant les fumeries d'opium et ses adeptes. La préparation de l'opium et l'atmosphère de la fumerie permettent aux artistes d'exposer l'usage de la drogue comme un art raffiné tout en donnant la place à un imaginaire exotique à fortes connotations asiatiques.

Dissemblance et figuration^[9]

Comme le souligne Jean-Jacques Yvorel, l'opium instaure une relation partiellement fictive avec des horizons exotiques et permet au fumeur de prendre une distance avec la normalité de la société. Dans *Le fumeur d'opium* du peintre américain Newell Convers Wyeth (1913), l'opiomane est allongé et il inhale l'opium par la pipe (Fig. 5). Cette oeuvre d'art est particulièrement intéressante, car elle témoigne de la propre consommation de l'artiste et elle accompagne un récit qu'il relate de son passage dans une fumerie d'opium de Philadelphie (N. C. Wyeth, 1914). Le personnage représenté est accompagné du serviteur de la fumerie qui veille au bon déroulement du rituel. Le fumeur est figuré couché sur le côté, la tête soutenue par un oreiller, plaçant le fourneau de sa pipe au-dessus du verre de la lampe. La pipe est inclinée, le fourneau soumis à la flamme de telle manière que l'opium ne se carbonise pas, mais qu'il soit volatilisé sous l'effet de la chaleur^[10]. Le vêtement du serviteur et le décor du lieu participent à cet imaginaire de l'Asie orientale où le peintre expose une atmosphère où se rejoignent la pensée consciente et la pensée onirique. Le motif du dragon sur le mur symbolise non seulement les origines de la fumerie, mais il peut aussi s'interpréter comme une mise en visuel des rêves opiacés dans lesquels le fumeur plonge ou encore illustre la modification



Figure 5

⁹ Le terme de dissemblance s'entend en opposition avec le terme de figure, lequel s'appréhende comme une configuration du monde visible, l'aspect d'un objet ou d'une créature en général. Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris (Fr) : Flammarion.

¹⁰ Pour la description complète de la technique utilisée dans les fumeries d'opium, nous renvoyons le lecteur à l'article de Ami-Jacques Rapin. (2003). « La "divine drogue" : l'art de fumer l'opium et son impact en Occident au tournant des XIX^e et XX^e siècles ». *A contrario*. Vol. 1, n°2, p. 6-31.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

des états sensoriels induite par l'opium, suggérant alors que l'artiste figure l'infigurable. Les peintres de l'opium au XIX^e siècle ont tenté une mise en image de l'action de l'opium, c'est-à-dire son caractère de modificateur cérébral par le biais d'un détour pictural où la ressemblance laisse place à la dissemblance. Avec la représentation de Morphée et du sommeil d'Endymion, nous avons vu qu'il s'agissait d'histoires de métamorphose corporelle, mais qui ne faisait pas l'enjeu de métamorphose formelle dans la construction même du dispositif de l'image. C'est peut-être l'élément le plus intéressant de cette étude de constater que la représentation de l'opium fait l'objet, de la part des peintres, de métamorphoses formelles. Dans l'ordre du visuel, le figuratif s'estompe pour des formes abstraites comme dans le tableau du peintre espagnol Anglada Camarasa, *La Morfinòmana* (1902) où le personnage féminin au regard hallucinatoire se trouve entouré de formes abstraites, d'arabesques chantournées, provenant du décor et des broderies représentées sur les manches de sa robe (Fig 6). Dans une suite de deux sérigraphies réalisée par l'artiste Erte (pseudonyme de Romain de Tirtoff), intitulée *Opium and Mah Jongg* (1985), un corps de femme alangui, fumant de l'opium au premier plan, est envahi par un décor de représentations imaginaires à travers des personnages grotesques du théâtre japonais qui évoquent une pensée non visuelle d'ordre hallucinogène. Le détournement de la ressemblance se réalise au profit du monstrueux et de l'informe. Pour tenter d'appréhender ces formes en mouvement, il faut sortir du concept d'imitation et ne plus voir que de la ressemblance fixée dans un motif représenté. Georges Didi-Huberman suggère de revenir à un questionnement de l'image qui ne serait pas encore la « figure figurée », c'est-à-dire, comme l'entendent les iconographes, une figure fixée en objet représentationnel., mais plutôt penser la figure figurante, à savoir le processus : « Il faudrait, en ouvrant la boîte, ouvrir son oeil à la dimension d'un regard expectative : attendre que le visible "prenne" et dans cette attente toucher du doigt la valeur virtuelle de ce que nous tenterons d'appréhender sous le terme de visuel » (1990 : 173). Et c'est peut-être de cette manière que la représentation de l'opium est au plus près des volutes de fumée, des formes en mouvement qui prennent apparence en se dissolvant aussitôt. Par ailleurs, si nous connaissons la pratique opiomane de certains écrivains, telle que celle de Jean Cocteau et Théophile Gautier, il nous est difficile d'associer ce type de représentations au rapport que le peintre pouvait entretenir avec l'opium. Il est tout aussi intéressant d'y voir un défi artistique que se lançait le peintre dans sa quête de faire ressentir au spectateur les transports hallucinatoires que pouvait vivre le fumeur.



Figure 6

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

La représentation des gestes préparatoires de la fumerie est également mise en valeur dans de nombreuses photographies du XIX^e siècle, impliquant ainsi la dimension cérémonielle de l'opium. La valeur esthétique de la pratique de l'opium fera de nombreux adeptes dans le monde de la littérature et sa technique de consommation fournira des significations culturelles qui excèdent le domaine du simple hédonisme. Les images picturales de l'opiomane suggèrent un phénomène de lenteur, une suspension du temps. La longueur des étapes préparatoires et la répétition de l'inhalation obligent le fumeur à se consacrer longuement à sa passion. Jean Cocteau (1987 : 37) a bien souligné la temporalité particulière du rituel en indiquant que « L'opium ne supporte pas les adeptes impatients, les gâcheurs ».

L'art de l'opium ou la médication du spleen

Parallèlement à la diffusion des représentations visuelles de l'opiomane et de la fumerie d'opium, les cercles littéraires et artistiques, à partir des années 1830, développent une mystique attractive de la drogue. Plusieurs cénacles se forment autour de cette culture de l'opium et des réunions comme celles du Club des Haschichins sont connues grâce à la notoriété littéraire de Théophile Gautier et de Charles Baudelaire. Si l'usage des narcotiques fait l'objet d'une valorisation systématique de la part des intellectuels et des artistes, les clubs de fumeurs et le développement des fumeries favorisent une croyance aux bienfaits créatifs de l'opium. C'est le temps d'une nouvelle analyse de l'intime, d'une gestion plus raffinée de la chaîne des émotions, d'un brusque déplacement de la conquête du moi et des modes de découvertes de soi. Dans *L'histoire de la vie privée*, Alain Corbin (1987) souligne bien les correspondances qui se trament entre les expériences du corps et les sentiments de l'intime. C'est le temps de la cénesthésie, l'écoute angoissée ou délectable de soi, dans une volonté d'explorer l'espace intérieur et l'usage des psychotropes est la voie royale pour les milieux littéraires et artistiques. Les représentations mettent en valeur des univers socioculturels plus ouverts à la création, attentifs à l'intériorité individuelle, soucieux de plaisirs originaux et raffinés, soit les milieux lettrés, artistiques et mondains.

L'engouement des peintres pour la représentation des paradis artificiels est une manière de représenter une sorte de médication du spleen et du mal-être, tout en favorisant des jeux formels au niveau de la figuration des expériences sensorielles que la drogue induit. Dans le tableau du peintre orientaliste Jean Lecomte du Nouÿ, *Le rêve de l'eunuque* (1874), l'artiste met en scène les hallucinations du fumeur par le biais de la fumée bleue qui s'échappe de la pipe d'opium (Fig. 7). Le plaisir et l'angoisse se trouvent formulés à travers l'apparition d'une femme dénudée et d'un enfant muni



Figure 7

d'un terrifiant couteau, outil de la castration. La fumée de la pipe forme un halo blanchâtre qui se transforme autour du personnage féminin en voile diaphane. Le motif du voile et du personnage féminin suspendu dans l'espace nous renvoie, par la métaphore figurative, au thème sous-jacent de la sanctification de la drogue tel un personnage sacré suspendu dans les airs. À y regarder de plus près, la représentation du corps de l'eunuque répond au double aspect – plaisir et angoisse – des rêves opiacés du fumeur : le corps est figuré détendu, en état de repos et, pourtant, la contracture de la main gauche du fumeur contredit cette disposition d'apaisement. Teinté d'une signification vaguement moraliste, le tableau du Comte de Nouys oscille entre exaltation et réprobation de la pratique de l'opium. L'érotisme « petit-bourgeois » qui caractérise ce type de représentation va de pair avec la diffusion de l'image de la femme sensuelle opiomane¹¹.

Opium et érotisme

Opium et érotisme forment un couple pictural ayant fait l'objet d'une large diffusion. En plus d'apparaître longuement dans les volutes sorties des rêves du fumeur, la nudité féminine, offerte aux yeux du spectateur, forge une nouvelle assise au motif de la femme opiomane. Émergeant directement de la fumée bleue, la femme nue, offerte et nonchalante, fait l'objet de *Black opium* (1958) de l'illustrateur et peintre américain Robert Maguire. Tout comme le poème de Pierre Alberty, intitulé *Opium*, l'oeuvre *Black opium* illustre les songes d'un fumeur dans lesquels des femmes nues et sensuelles accompagnent les rêves opiacés de l'homme alangui. Image dans l'image, le rêve érotique du fumeur prend forme à travers des dispositifs picturaux savants où l'atmosphère des transports hallucinatoires trouve une formulation onirique dans la représentation des volutes de fumée. Remplaçant le motif du nuage de l'art religieux et son rôle de support céleste aux personnages sacrés, les volutes de fumée jouent de leurs arabesques pour mieux mettre en valeur le corps nu féminin que le fumeur rêve d'atteindre. Cependant, la conception féminine de l'opiomane trouve un autre registre de diffusion dans la mise en scène de personnages féminins dénudés, figurés dans des états de nonchalance. Cette fois, il ne s'agit plus de rêves érotiques, mais de corps renversés et offerts de demi-mondaines, de femmes du monde aux prises avec les volutes de l'opium comme le montre l'illustration de Georges Barbier, intitulée *Fumerie d'opium* (1915). Ainsi, le motif de la nudité féminine liée à l'opium se rencontre dans deux registres de représentation, d'une part, dans le rêve fantasmé du fumeur et, d'autre part, dans la figuration de la femme, consommatrice d'opium.

La photographie n'est pas en reste dans cette combinaison de l'opium et de l'érotisme. Le début du XX^e siècle marque un âge d'or de la photographie érotique : les revues érotiques sont vendues ou expédiées sous enveloppes cachetées. Elles dissimulent, en réalité, la vente par correspondance de cartes postales « coquines » qui présentent parfois des femmes lascives fumant de l'opium comme dans celle de Raphaël Kirchner, « Lélié, fumeuse d'opium », datée de 1915-1916. Les cartes postales mettent à la mode la représentation du rituel de l'opium dans un rapport récréatif à la drogue, mais ce sont surtout les fumeries d'opium qui sont mises à l'honneur par la photographie. Si la photographie présente toutes les couches de la société, elle devient aussi un objet de dénonciation des méfaits de l'opium. Le XIX^e siècle a exalté les formes de consommation de l'opium, inaugurant de nouveaux goûts et de nouveaux usages mais, de produit de plaisir, l'opium et ses dérivés sont devenus des produits nocifs.

¹¹ L'érotisme « petit-bourgeois » qualifie la production artistique académique du XIX^e siècle français. Les tableaux qualifiés d'exhibitionnistes représentent en général un ou plusieurs nus féminins, dans des positions diverses, censées illustrer un sujet inspiré de la mythologie gréco-romaine, de la littérature ancienne, ou d'un Orient particulièrement fantasmé par les artistes français. L'exemple le plus connu est le célèbre tableau d'Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus* (1863, Musée d'Orsay). Le contre-exemple de cette peinture est l'oeuvre de Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (1866, Musée d'Orsay) qui fait voler en éclat toute une hypocrisie entretenue par la société bourgeoise, qui exigeait de dissimuler l'objet de ses fantasmes derrière un voile de conventions morales, entre autres, le rejet de la représentation de la pilosité naturelle.

Toxicité et morale puritaine

C'est au début du XX^e siècle que s'organise le contrôle des drogues au niveau international (Angel et Chagnard, 2005 : 30). La science médicale découvre sa toxicité pour le corps et l'esprit de l'individu et, à plus grande échelle, pour la société. Devant une morale puritaine qui ne tolère pas la consommation de substances psychotropes, une réprobation générale se met en place autour des journaux populaires. Les dessins abondent dans ce sens comme dans le cas de la page couverture du *Petit Journal, supplément illustré du dimanche* du 5 juillet 1903, intitulée « Les Français dans une fumerie d'opium » où l'on peut voir la traditionnelle représentation d'une fumerie d'opium avec les serviteurs asiatiques qui s'activent autour des opiomanes tandis que les fumeurs se laissent aller aux plaisirs de la drogue (Fig. 8). Une certaine ambivalence dans la représentation est toutefois manifeste dans les trois personnages de gauche, les visages n'expriment plus seulement le bien-être, mais ce qui est dénoncé dans cette « passion des narcotiques », la perte de la volonté. D'ailleurs, les représentations neutres de la fumerie d'opium vont s'éclipser pour laisser la place à des scènes plus moralistes où la dénonciation de coutumes étrangères prime. Ce même journal dénonce les moeurs douteuses de ces fumeurs d'opium installés sur la tombe d'un défunt, venant honorer sa mémoire en fumant sur sa tombe. Sur la partie gauche de l'image, nous devinons que la quiétude des fumeurs va être promptement troublée par l'arrivée des policiers. Le supplément littéraire du *Petit Parisien* du 17 février 1907 (n° 941) affiche également en page couverture une scène de fumerie d'opium avec la légende suivante :

«Gardez-vous, chercheurs d'inconnu et de sensations inédites, de fréquenter quelque fumeur d'opium, car tôt ou tard, cet ami néfaste vous habituerait à cette déplorable habitude! [...]»



Figure 8

Des séries de photographies beaucoup plus explicites adoptent ce même ton de dénonciation en présentant les méfaits de l'opium à travers des corps squelettiques de fumeurs, pour la plupart d'origine asiatique, des intérieurs sordides où la misère humaine domine la scène. Il est de bon ton d'associer un jeune enfant démunie près d'un opiomane allongé afin de dénoncer la perte du sens des responsabilités des fumeurs.

Dans un registre plus populaire, la bande dessinée fait une place à la représentation de l'opium dans plusieurs célèbres albums, dont ceux d'Hergé. Le maharadjah de Rawhajpoutalah dans *Les Cigares du Pharaon* explique que l'opium est tiré du pavot avant d'être dissimulé dans des cigares.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

Selon Bruno Bonnemain (2005 : 477), il s'agirait probablement d'opium de Perse qui se présentait sous forme de bâtons cylindriques de 10 à 12 cm de long sur 1 à 1,5 cm de large. *Le Crabe aux pinces d'or* relate l'histoire du trafic de l'opium, mais le plus connu des albums est, bien sûr, *Le Lotus Bleu* (1934) dans lequel Tintin part à la recherche de trafiquants d'opium et se retrouve lui-même dans une fumerie d'opium où l'image suggère qu'il va tenter l'expérience des volutes de la « divine drogue ». La pharmacopée de Tintin, comme le souligne Bruno Bonnemain, est assez limitée, mais il y a certains produits vedettes chez Hergé. C'est le chloroforme qui est utilisé le plus souvent pour endormir les personnages de la bande dessinée. Et surtout, chose peu connue, une planche du *Temple du Soleil* de 1946, censurée à la sortie de l'album, nous montre le capitaine Haddock acceptant de mâcher une feuille de coca sur les conseils d'un jeune indigène et, presque instantanément, il se sent dans une forme olympique. Les planches du *Lotus bleu* mettant en scène Tintin présentent les éléments décoratifs de la traditionnelle fumerie d'opium : le mobilier fait référence à la culture chinoise, les inscriptions sont en caractères mandarins et les costumes traditionnels répondent au décor du lieu. Cette image fonctionne comme une sorte d'archétype de la fumerie d'opium développée durant le XIX^e siècle. Si dans la bande dessinée il y a peu de significations moralistes et de dénonciations, un autre registre, cette fois, médical, expose une réprobation très explicite de l'usage de l'opium et de ses dérivés par la diffusion de dessins dermatologiques. Des traités de médecine exacerbent par leurs illustrations les méfaits et les préjudices causés aux adeptes de ces drogues comme dans le cas du traité de Paul Regnard, *Les maladies épidermiques de l'esprit. Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs* de 1887 dans lequel des fragments de corps présentent la peau labourée, écorchée par les injections, donnant l'illusion d'une pathologie cutanée (Fig. 9). Le caractère excessif de ces images tentait, bien sûr, de saisir le spectateur et de provoquer l'effroi devant ces représentations.



Figure 9

La morphinomane

De manière prépondérante, c'est avec l'usage de la morphine que la femme adepte des substances hallucinogènes va traverser les arts visuels. Isolée au début du XIX^e siècle, la morphine, principal alcaloïde de l'opium, peut être injectée par la mise au point de la seringue hypodermique. L'invention de la seringue par le Lyonnais Pravaz offre désormais la possibilité de recourir directement aux injections sous-cutanées de morphine. Dans les arts visuels, l'image de la morphine a été véhiculée presque exclusivement comme une intoxication féminine. La morphinomane est le plus souvent figurée dans un intérieur, dans des scènes de genre et c'est plutôt l'image d'une dissimulation de la pratique de la drogue qui est manifeste. Le diptyque de Santiago Rusinol (1894) présente l'intérieur d'une chambre avec un personnage féminin alité dans un état de profonde quiétude. Deux états du corps sont figurés : Dans *Avant la morphine*, la scène suggère un état de lucidité avec la préparation de l'injection et *Morphine* illustre les effets de la morphine au moyen du corps abandonné aux plaisirs de la drogue (Fig. 10 et 11). Le corps de la morphinomane est figuré reposé, la représentation affirmant la capacité de la drogue à supprimer les douleurs de l'âme et de la chair, à placer son

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

adepte dans une sorte d'ataraxie, autrement dit, un état qui relève d'un idéal de sagesse caractérisé par la sérénité absolue de l'esprit. Toutefois, si le diptyque de Santiago Rusinol traduit une certaine sensibilité des artistes décadents et de ceux du mouvement symboliste, on peut ajouter un surplus de sens en sachant que le peintre espagnol a eu une longue dépendance à la morphine.



Figure 10



Figure 11

La morphine et l'héroïne demeurent des antalgiques très précieux pour les médecins et ces substances ont leur place dans la pharmacopée, surtout quand elles remplissent une fonction de médication de l'âme qui sera ultérieurement dévolue aux anxiolytiques, antidépresseurs ou neuroleptiques. Certains descriptifs de médecins français du XIX^e siècle posent les contours de l'idée d'une femme corrompue par le féminisme naissant ou bien encore celle d'une riche hystérique oisive. Selon le sens commun, la femme prenant de la morphine est une femme dépravée, concupiscente, qui a laissé de côté son devoir de mère et d'épouse. Peu à peu naît une terminologie où la morphinomanie est associée à la recherche de voluptés et de jouissances immorales. Le journaliste Maurice Talmeyr (1892 : 2-3) publie une attaque violente contre la « mode » du morphinisme dans un ouvrage intitulé *Les possédés de la morphine*, qui se veut une critique acerbe des morphinomanes. Il souligne, comme dans le cas de l'opium, que tous les rangs de la société sont touchés :

« J'en ai trouvé un peu partout, et il y en a dans tous les mondes ; les uns ont des seringuettes d'or, précieusement mises dans des écrins, d'autres de vieilles « Pravaz » crasseuses qui traînent dans la saleté de leur garni, et chacun ou chacune demande à « son aiguille » des exaltations et des ébranlement [sic] différents... ».

Toutefois, Talmeyr interprète l'usage de l'opium et de la morphine comme « une passion moderne » dans les « temps de la chimie où nous vivons ». Il raconte des récits dans lesquels l'opium et la morphine agissent sur la mémoire des gens, effaçant leur acte durant leur période de délire comme cette femme qui, après avoir fait son injection, devient kleptomane. Dans l'étude des comptes rendus cliniques et dans les expertises médicales que Jean-Jacques Yvorel (1993) a analysées, la réalité est tout autre : les femmes victimes de la morphine sont souvent des épouses irréprochables. Elles correspondent très rarement à l'archétype de la morphinomane : les maris sont bien souvent médecins, dentistes ou pharmaciens^[12]. La morphine est, au départ, administrée pour soulager une souffrance, un état dépressif dû à une difficulté à s'affirmer, à trouver une place dans un monde qui n'est pas enclin à en laisser une aux femmes. Dans un autre registre, les hommes de plume choisissent comme archétype une femme sensuelle et perverse, victime d'une recherche éperdue de plaisirs. Cette mythologie de la morphinomane trouve son pendant en peinture dans le tableau du peintre espagnol, postimpressionniste Hermenegildo Anglada-Camarasa, intitulé *La*

¹² Paul Regnard a très vite dénoncé la complaisance des médecins. Après la description des seringues et la facilité de s'en procurer, il souligne : « Une chose curieuse, c'est que sur cent morphinomanes, on trouve cinquante et une personnes touchant à l'exercice de la médecine : docteurs, étudiants, infirmiers, Sœurs de charité et diaconesses ». Paul Regnard (1887). *Les maladies épidémiques de l'esprit. Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délires des grandeurs*, Paris : Plon, p. 319.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

morfinomana (1902), que nous avons déjà évoqué (Fig. 6). Le personnage féminin, adepte de la morphine, est représenté comme une demi-mondaine mise en valeur par ses vêtements à la mode contemporaine. Le visage triangulaire et la blancheur de la peau du personnage font ressortir ses yeux verts et, dans un regard hagard ou extralucide, elle s'adresse directement au spectateur. Dans l'imaginaire « fin de siècle », la morphine est souvent associée aux visions d'une injection furtive, jupe relevée, dans la chair nue du gras de la cuisse, au-dessus d'une jarretière.

Une histoire du toucher

Si la méthode thébaïque extrême-orientale augmente la qualité des états sensoriels du consommateur, rendant ainsi l'opium, comme l'observe Thomas De Quincey, encore plus « subtil » et « puissant », cette dimension n'est pas évacuée dans les arts visuels ; le toucher est naturellement convoqué visuellement par le peintre. En effet, si l'oeil permet une première saisie du réel, la main et le corps, auxquels ils sont rattachés, le matérialisent, le touchent et le rendent accessible. Entre le XIV^e et le XX^e siècle, l'histoire du tactile en peinture se joue par la pensée d'une convocation, d'un rapprochement de l'espace pictural et de l'espace concret. Que cela renvoie à des contacts entre les différents protagonistes d'une scène ou bien à une revendication d'une matérialité picturale touchant activement le spectateur, la peinture convoque le sens du toucher afin de s'accorder une immersion sensorielle supplémentaire. Afin de faire sentir les sensations corporelles induites par l'opium, les artistes favorisent une projection et un investissement corporel du spectateur. Les plans rapprochés mettent en contact le corps du drogué et celui du spectateur. Le contact est un élément fondamental du développement de l'espace et de la vraisemblance en peinture. Le toucher témoigne d'une recherche et d'une volonté à convoquer le corps dans une relation « réelle » avec la peinture. En effet, si la vue est le premier repère spatial, le corps et le toucher en sont les seconds. La réception de l'oeuvre d'art d'un régime emphatique à un régime plaisant conduit les artistes à développer un ressenti corporel. Le sens du toucher est « caressé » par le peintre qui joue de sa virtuosité à représenter la nature externe et tactile des objets pour permettre au spectateur de convoquer son corps et ses expériences sensibles comme une interface supplémentaire à l'observation. Cette stratégie picturale d'implication du spectateur était bien visible dans un type d'image religieuse, l'*Andaschbild* du XV^e siècle que l'on peut traduire par image de dévotion. Le corps du Christ, présenté en gros plan, dans un aspect sensuel, visait à convoquer les émotions du spectateur dévot et à l'impliquer directement dans la pratique dévotionnelle (Ringbom, 1997).

Dans les images multisensorielles de l'opium, le rapprochement avec le corps du spectateur dissout l'espace temporel. L'opium, par l'altération qu'il permet au niveau de la sensation du temps et de la vitesse, est la drogue du ralentissement et le rituel cérémonieux de l'opium oblige le fumeur à se consacrer longuement à sa passion. L'introduction du fumeur dans un monde mystérieux établit elle-même un nouveau rapport au temps. Cette temporalité inédite est due à un niveau de discernement que l'esprit ne saurait atteindre par ses propres moyens. La représentation picturale, dans le cas des tableaux de Rusinol et du comte de Nouÿ, tente précisément de figurer ce degré de perception raffiné atteint par le consommateur d'opium. C'est bien le corps tout entier qui est convoqué, celui des personnages comme celui du spectateur. L'histoire culturelle de l'image reflète une histoire du corps et, comme l'a bien souligné Hans Belting, l'habitude humaine de fabriquer des images traduit les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps (2004 : 33). C'est une relation d'empathie qui se trame entre le spectateur et l'image.

Les représentations picturales de l'opium et de la morphine ont contribué à forger une nouvelle conception de la drogue en insistant sur les techniques de consommation qui excèdent le domaine du simple hédonisme. De drogue médicinale au passage à une drogue récréative, l'opium, dans les

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

arts visuels occidentaux, reçoit un double statut, celui de médicament précieux et celui de drogue hédoniste qui imposait, du point de vue occidental, sa prohibition. D'un phénomène d'intoxication de masse en Extrême-Orient, la pratique se transforme en une vogue esthétique en France. De la représentation de la thériaque en passant par Morphée et à la mise en valeur du rituel cérémonieux de l'opium, la « divine drogue » devient l'apanage des peintres. Elle permet la réalisation de scène de genre où l'artiste joue de jeux formels savants en vue de mettre en valeur les divers effets de l'opium sur ses adeptes. D'une atmosphère d'introspection à l'exacerbation des aspects tactiles, la figuration de l'opium interroge les limites de la pratique picturale dans sa capacité à donner à voir les inspirations du fumeur d'opium.

Bibliographie

- Angel P & E. Chagnard. (2005). *Toxicomanies*. Paris (Fr) : Masson.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris (Fr) : Gallimard.
- Bernstein, J. (2004). « Introduction: Drugs of Abuse ». *Medical Toxicology*. Richard C. Dart (dir.). Hagerstwon (Md) : Lippincott Williams & Wilkins.
- Bonnemain, B. (2010). « La thériaque à l'époque moderne (XVII^e au XX^e siècle) » *Revue d'histoire de la pharmacie*. Vol. 58, (n° 367), p. 301-310.
- Bonnemain, B. (2005). « Hergé et la pharmacie : médicaments, drogues et poisons vus par Tintin ». *Revue d'histoire de la pharmacie*. 93^e année, (n° 347), p. 475-478.
- Chantoury-Lacombe, F. (2010). *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14^e-17^e siècle*, Paris (Fr) : Hermann.
- Cocteau, J. (1987). *Opium. Journal d'une désintoxication*. Paris : Stock.
- Corbin A, R. H. Guerrand, C. Hall et col. (1987). *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la grande guerre*. Sous la direction de P. Ariès et de G. Duby, Paris (Fr) : Le Seuil, tome 4.
- De Liedekerke, A. (1984). *La Belle Epoque de l'opium. Anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*. Paris (Fr) : La Différence.
- Didi-Huberman, G. (2002, avril). « Image, matière : immanence », *Rue Descartes*, (n° 38), p. 86-99.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris (Fr) : Flammarion.
- Foucault, M. (1998). *Les mots et les choses*. Paris (Fr) : Gallimard.
- Fourot, K. (2005). « Baudelaire et la drogue : une liaison ambiguë. Une lecture des Paradis artificiels » *THS la revue des addictions*. Vol. 7, n° 26, p. 1324-1326.
- Hayter, A. (1988). *Opium and the Romantic Imagination Addiction and Creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and others*, England/New York : Crucible.
- Lavrador, J. (2010). « Les artistes et la drogue. Une histoire stupéfiante ». *Beaux Arts Magazine*. (n° 316), p. 76-87.
- Le Failler, P. (dir.) (2000). *Opiums. Les plantes du plaisir et de la convivialité en Asie*. Paris (Fr) : L'Harmattan.
- Lee, P. (1999). *The Big Smoke. The Chinese Art and Craft of Opium*. Bangkok (Th) : Lamplight Books.
- Milner, M. (2000). *L'imaginaire des drogues*. Paris (Fr) : Gallimard.
- Mouliérac, J. (1996) « Les Thériaques ». *La Médecine au temps des califes*. Paris (Fr) : Institut du Monde Arabe, p. 101-103.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

Ovide (2002), *Amours*, Paris (Fr) : Les Belles Lettres.

Rapin, A.J. (2003, février). « La “divine drogue” : l'art de fumer l'opium et son impact en Occident au tournant des XIX^e et XX^e siècles », *A contrario*, (Vol. 1), p. 6-31.

Regnard, P. (1887). *Les maladies épidermiques de l'esprit. Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*. Paris (Fr) : Plon, Nourrit et Cie.

Ringbom, Sixten. (1997). *De l'icône à la scène narrative*. Paris (Fr) : Gérard Monfort.

Schultes, R. E. & Hofmann A. (1993). *Les plantes des dieux. Plantes hallucinogènes – Botanique et ethnologies*. Paris (Fr) : Editions du Lézard.

Talmeyr, M. (1892). *Les possédés de la morphine*. Paris (Fr) : Plon.

Warolin, C. (2010). « La pharmacopée opiacée en France des origines au XIX^e siècle ». *Revue d'histoire de la pharmacie*. Vol. 58, (n° 365), p. 81-90.

Yvorel, J.-J. (1992). *Les poisons de l'esprit : drogues et droguées au XIX^e siècle*. Paris (Fr) : Quai Voltaire.

Yvorel, J.-J. (1993). « La morphinée ». *Communications*, (n° 56), p. 105-113.

Wickersheimer, E. (1920). « La thériaque céleste dite de “Strasbourg” ». *Bulletin de la Société d'histoire de la pharmacie*. Vol. 8, (n° 25) p. 152-159.

Wyeth, N. C. (1914, juin). « A Modern Opium Eater: A Newspaper Man's Story of His Own Experience with the Drug », *The American Magazine*, vol. 77, n° 6, p. 22-23.

Liste des figures

Figure 1 – Anonyme, *Préparation annuelle de la Thériaque à Strasbourg*, XV^e siècle, gravure colorée, National Library of Medicine : <http://ihm.nlm.nih.gov/>

Figure 2 – Publicité pour le sirop Ayer's : *Ayer's Cherry Pectoral Cures Colds, Coughs & All Diseases of the Throat and Lungs*, vers 1880, The National Library of Medicine : <http://ihm.nlm.nih.gov/>

Figure 3 – Evelyn de Morgan, *Nuit et sommeil*, 1878, Huile sur toile, 106,68 x 157,48 cm, Fondation Morgan, Londres.

Figure 4 – Cima da Conegliano, *Le sommeil d'Endymion*, 1501, Huile sur toile, 36,8 x 29,2 cm, Parme, Galerie nationale.

Figure 5 – Newell Convers Wyeth, *Le fumeur d'opium*, Huile sur toile, 81,2 x 112 cm, 1913, U.S.A., Collections Richard Stein.

Figure 6 – Hermenegildo Anglada-Camarasa, *La morfinòmana*, 1902, Huile sur toile, 33 x 40 cm, collection privée, Buenos Aires.

Figure 7 – Jean Lecomte du Nouÿ, *Le rêve de l'eunuque*, 1874, Huile sur toile, 39,30 x 59,40 cm, Cleveland Museum of Art, Ohio.

Figure 8 – Anonyme, *Un vice nouveau : la fumerie d'opium en France*, page couverture du supplément illustré du *Petit journal*, 5 juillet 1903.

Les volutes de la peinture : l'opium au défi des images

Figure 9 – Anonyme, *Bras d'une morphinomane*, 1887, dessin illustrant l'ouvrage de Paul Régnard, *Les maladies épidermiques de l'esprit. Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, Paris, Plon.

Figures 10 – Santiago Rusinol, *Avant la morphine*, 1894, Huile sur toile, collection privée, localisation inconnue.

Figure 11 – Santiago Rusinol, *Morphine*, 1894, Huile sur toile, collection privée, localisation inconnue.